

UNIVERSIDAD DE CUENCA



FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

CARRERA DE FILOSOFÍA, SOCIOLOGÍA Y ECONOMÍA

**“LA ESTÉTICA DE LO SUBLIME, UN CAMINO PARA ENTENDER EL ARTE
POSMODERNO DESDE JEAN-FRANÇOIS LYOTARD”**

Trabajo de titulación previo a la
obtención del título de Licenciado en
Ciencias de la Educación en Filosofía,
Sociología y Economía.

AUTOR:

Geovanny Fabián Bueno Chuchuca
Carmen Isabel Domínguez Guamán

DIRECTOR:

Mst. César Augusto Solano Ortiz

CUENCA- ECUADOR

2016



RESUMEN

El presente trabajo de investigación está orientado a comprender el arte posmoderno desde la perspectiva estética de Jean François Lyotard. La categoría principal que abordamos es lo sublime y su vinculación con la producción artística. Para esto realizamos un breve estudio histórico de esta categoría, hasta el pensamiento del filósofo francés. Luego ahondamos en la posmodernidad según Lyotard, pues es el contexto de sus reflexiones.

El germen de lo que hoy se conoce como mundo posmoderno, fue identificado por Lyotard en la década de los setenta. Llamó *condición posmoderna* a la deslegitimación de los metarrelatos modernos y al auge de las tecnologías como un apoyo al capitalismo. En su conceptualización recurriría a lo sublime y establecería una relación con las artes de las vanguardias, de aquí se desprenden dos acepciones: lo sublime moderno y lo sublime posmoderno.

Palabras Clave:

Posmodernidad, sublime, vanguardia, anamnesis, capitalismo, estética, arte.



ABSTRACT

This searches is meant to be comprenhed the posmodern art from Jean Francois Lyotard's esthetic perspective. The main category that we study is the sublime and its relation with arctistic production. For this investigation we do brief historic study up to the Lyotard's thought. The, we study posmodernity as Lyotard, cause it is the context of his reflections.

The source of posmodern world was identified by Lyorad on 70s. He called posmodern condition to doubt from universalizing theories and peak of thecnology's peak like support for capitalism system. In its conceptualization resort to the sublime and establish a relationship with the arts of the vanguards. From here, born two categories: modern sublime and posmodern sublime.

Key words:

Posmodernity, sublime, vanguard, anamnesis, capitalism, esthetic, art.



LA ESTÉTICA DE LO SUBLIME, UN CAMINO PARA ENTENDER EL ARTE POSMODERNO DESDE JEAN-FRANÇOIS LYOTARD

ÍNDICE

RESUMEN	2
ABSTRACT.....	3
ÍNDICE	4
DEDICATORIA	10
AGRADECIMIENTO	12
INTRODUCCIÓN	14

CAPÍTULO I

SÍNTESIS DE LO SUBLIME EN LA HISTORIA DE LA FILOSOFÍA OCCIDENTAL Y SUS PRINCIPALES REPRESENTANTES ANTES DE JEAN-FRANÇOIS LYOTARD 20

1.1 SÍNTESIS DE LO SUBLIME EN LA HISTORIA DE LA FILOSOFÍA OCCIDENTAL ANTES DE LYOTARD	20
1.2 LA PRIMERA DESIGNACIÓN EN LONGINO	25
1.3 SEMEJANZAS Y DIFERENCIAS DE LO SUBLIME EN BURKE Y KANT.....	30

CAPÍTULO II

LA POSMODERNIDAD Y LA CATEGORÍA DE LO SUBLIME EN EL PENSAMIENTO DE JEAN-FRANÇOIS LYOTARD 40

2.1. CONTEXTO HISTÓRICO Y FILOSÓFICO DEL PENSAMIENTO JEAN FRANÇOIS LYOTARD	43
2.1.1 EL PENSAMIENTO POSMODERNO DE LYOTARD.....	47
2.1.2 EL SABER EN LA CONDICIÓN POSMODERNA.....	51
2.2.3 DECADENCIA DE LOS METARRELATOS Y EL CAPITAL.....	54
2.3. LA CATEGORÍA DE LO SUBLIME EN FRANÇOIS LYOTARD	58
2.3.1. INFLUENCIA KANTIANA	58
2.3.2. LA ESTÉTICA DE LO SUBLIME	59
2.4. LO SUBLIME MODERNO Y POSMODERNO	64

CAPÍTULO III

LA ESTÉTICA DE LO SUBLIME DE JEAN FRANÇOIS LYOTARD EN LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA DEL SIGLO XX..... 67

3.1 ¿CÓMO CONCIBE LYOTARD LA CONDICIÓN DEL ARTE EN EL SIGLO XX?	67
---	----



3.2 ¿CÓMO RELACIONA JEAN FRANÇOIS LYOTARD LO SUBLIME CON LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA DEL SIGLO XX?	71
3.3. EL ARTE POSMODERNO Y LA EXPERIENCIA ESTÉTICA EN EL SIGLO XX.....	85
3.3.1 ARTE CONTEMPORÁNEO: ARTE POSMODERNO EN CONSTRUCCIÓN.....	86
3.3.2 MUERTE DE LAS VANGUARDIAS Y PÉRDIDA DEL SENTIMIENTO DE LO SUBLIME	88
3.4 FIGURAS POSMODERNAS (RELACIONADAS CON LO SUBLIME)	91
CONCLUSIONES	101
RECOMENDACIONES	116
BIBLIOGRAFÍA	117



Universidad de Cuenca
Clausula de derechos de autor

Geovanny Fabián Bueno Chuchuca, autor de la tesis *"La estética de lo sublime, un camino para entender el arte posmoderno desde Jean-François Lyotard"*, reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5 literal c) de su Reglamento de Propiedad Intelectual, de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser este requisito para la obtención de mi título de Licenciado en Ciencias de la Educación en Filosofía, Sociología y Economía. El uso que la Universidad de Cuenca hiciere de este trabajo, no implicará afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autor.

Cuenca, 30 de mayo de 2016

Geovanny Fabián Bueno Chuchuca

0105498083



Universidad de Cuenca
Clausula de propiedad intelectual

Geovanny Fabián Bueno Chuchuca, autor de la tesis *"La estética de lo sublime, un camino para entender el arte posmoderno desde Jean-François Lyotard"*, certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor.

Cuenca, 30 de mayo de 2016

Geovanny Fabián Bueno Chuchuca

0105498083



Universidad de Cuenca
Clausula de derechos de autor

Carmen Isabel Domínguez Guamán, autora de la tesis *"La Estética de lo sublime un camino para entender el arte posmoderno desde Jean- François Lyotard"*, reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5 literal c) de su Reglamento de Propiedad Intelectual, de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser este requisito para la obtención de mi título de Licenciada en Ciencias de la Educación en Filosofía, Sociología y Economía. El uso que la Universidad de Cuenca hiciere de este trabajo, no implicará afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autora

Cuenca, 30 de Mayo del 2016

Carmen Isabel Domínguez Guamán

0105305163



Universidad de Cuenca
Clausula de propiedad intelectual

Carmen Isabel Domínguez Guamán, autora de la tesis "La Estética de lo sublime un camino para entender el arte posmoderno desde Jean François Lyotard", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autora.

Cuenca, 30 de Mayo del 2016

Carmen Isabel Domínguez Guamán

0105305163



DEDICATORIA

DEDICATORIA

Para mi padre, Fabián Bueno.

Y a las contingencias de la vida que me han puesto en el camino de la Filosofía. (Que aunque sea de paso, no desfalleceré en el ocaso).

Geovanny Bueno



DEDICATORIA

A mí amada madre Cecilia y a mi hermosa hermana Elizabeth, por su apoyo y cariño incondicional.

Isabel Domínguez



AGRADECIMIENTO

AGRADECIMIENTO

Empecemos por Dios..... y agradezco de manera muy especial a mi querida hermana por el apoyo brindado, a mi madre y a mi padre que son causa, inspiración y razón de mi existencia. A mi madre que no me bastan las palabras para expresarle mi amor. A mi padre que fue mi principal motivación. El actuar según el corazón.

Geovanny Bueno



AGRADECIMIENTO

En primer lugar a Dios por ser la motivación de mi día a día. A mí adorada familia. A mi director Máster César Solano por ser un guía y un amigo en la elaboración de este trabajo. A mí estimado amigo y compañero Geovanny por su empeño y dedicación para lograr cumplir esta meta. A mis mejores amigas Maricela y Priscila por ser el apoyo en mi vida universitaria y demás personas cercanas que han fortalecido mi motivación para continuar con mis estudios. A todos, mi infinito agradecimiento.

Isabel Domínguez



INTRODUCCIÓN

Es común escuchar opiniones que desvalorizan las producciones artísticas proponiendo que todo puede ser arte. No consideramos que sean opiniones positivas, en realidad son críticas vagas ante propuestas irreverentes que hieren nuestras susceptibilidades. Damien Hirst considerado uno de los artistas más polémicos de nuestra actualidad y uno de los más remunerados es un ejemplo de ello ¿el sumergir animales muertos en formol, puede considerarse arte? ¿Quién prescribe que no es y que puede ser arte?, ¿es el capital?, ¿los críticos?, ¿por qué tienen lugar estas expresiones artísticas?

Nos preguntamos cómo entender y justificar un arte conceptualmente diferente, si estamos acostumbrados a rastrear la belleza en las artes plásticas. Deberíamos ser capaces de aceptar la inconmensurabilidad en un mundo de constantes cambios. Al abordar la posmodernidad tenemos que entender que vamos a encontrar una desfragmentación de los supuestos universales y por lo tanto, la relatividad.

El capitalismo, y con él, la tecnociencia se han introducido en todos los ámbitos sociales modificando nuestra realidad hacia la perspectiva de la utilidad y del consumo, “dime cuanto tienes y te diré cuánto vales”. Por esto deseamos analizar si el arte contemporáneo se ha doblegado a producir para la venta.

El germen de lo que hoy se conoce como mundo posmoderno, fue identificado por Lyotard en la década de los setenta, llamó *condición posmoderna*, a la deslegitimación de los metarrelatos modernos, al auge de las tecnologías y sus lenguajes como un apoyo al capital. En su conceptualización recurriría a la categoría de lo sublime y establecería una relación con las artes



de las vanguardias, de aquí se desprenden dos acepciones lo sublime moderno y lo sublime posmoderno, que consiste en un distanciamiento de los cánones artísticos, ya no es una estética de lo bello, es sublime porque busca nuevas representaciones, y hacer ver que hay de impresentable. Finalmente, Lyotard al analizar las artes de finales del siglo XX, identificaría una producción orientada hacia el mercado, perdiendo un aspecto que el pensador considera fundamental en las vanguardias, la *anamnesis*, que podemos identificarla como una crítica a lo impuesto.

Entonces, planteamos que el contexto en que Lyotard esboza su pensamiento sobre la posmodernidad, lo sublime y las artes, se ha intensificado en nuestra contemporaneidad, por lo que pretendemos trasladar sus planteamientos para abordar al arte de nuestro siglo conocido como posmoderno, para de alguna forma llegar a comprenderlo, como criticarlo.

Nuestras motivaciones para este trabajo de investigación principalmente están en profundizar un aspecto de nuestra cultura, que es el arte, tan fascinante y complejo pero sobre todo producto y reflejo de la realidad, si hay arte que quiere escapar de la racionalidad tendrá algún sustento, en su autor, o es consecuencia de su contexto.

Hemos observado que regularmente el arte está relacionado con la belleza y con estándares técnicos que nos obligan a tener una única sensibilidad ante lo que es y no es arte por esto la categoría de lo sublime nos puede ayudar a romper los paradigmas estéticos tradicionales. El ser humano no es únicamente un ser de sensibilidades pasivas y armoniosas sino es un ser complejo capaz de percibir el caos, sufrir ante él y refugiarse en el arte para plasmar la angustia de su existencia. Por esto estudiar la categoría de *lo sublime* nos puede ayudar a comprender la complejidad de la expresión artística del ser humano.



Unas de las limitaciones encontradas en nuestra investigación es que las bibliotecas de humanidades a nuestro alcance no tenían a disposición del público las suficientes obras físicas del pensador Jean-François Lyotard. Además, en el transcurso de la investigación hallamos obras de Lyotard en su idioma original, traducidas en otros idiomas más no a nuestra lengua nativa, en estas instancias nos limitamos a artículos académicos que sistematizaban lo planteado en estas obras.

Nuestro campo de estudio es la reflexión filosófica en general, a pesar de contener la estética como una de sus ramas, no se expande a conocer directamente obras artísticas, es decir, no tenemos conocimiento de la diversidad de la producción en el arte, lo que dificulta poder identificar las obras más representativas del siglo XXI.

La importancia de este estudio en la actualidad radica en llevar la reflexión filosófica a la producción artística, siendo específicos, que al estar frente a una expresión artística, ver más allá de lo que se nos presenta, tratar de indagar su contexto, realidad, y sobre todo criticar con argumentos, dejando a un lado los prejuicios. Queremos resaltar la constante reflexión sobre nuestra realidad, no solo en el campo artístico, sino en todo lo social, destacando el pensamiento crítico.

En el primer capítulo realizamos un análisis histórico de la categoría de lo sublime antes de Lyotard. Empezamos por describir como la estética en principio se trataba del estudio de lo bello con los Pitagóricos; luego fue nombrándose esta categoría, pero sin realizar un profundo estudio, por ejemplo, Platón en sus obras, se acercaba a lo sublime, en cuanto ésta tenía la característica de buscar la elevación y la perfección. En el periodo helenístico, en general, lo sublime era entendido como aquello que es grandioso y magnífico, vinculándolo con la poesía y la tragedia, pero aún no se lograba realizar un análisis completo para conceptualizarlo. Solamente a partir de



Longino o Pseudo-Longino existe una conceputualización e incluso una teorización de lo sublime. Desde su perspectiva, lo sublime está determinado por la excelencia en el lenguaje, según este existe un procedimiento normativo que combina elementos como la pasión con el pensamiento ordenado.

En la Edad Media lo sublime estaba relacionado con lo divino, desde la teología se trataba de vincular el arte con seres como los ángeles y los santos. En el siglo XVII con las corrientes racionalistas se dejó de lado la búsqueda de lo sublime para centrarse en *lo bello*, puesto que éste era el estándar de análisis estético. En el romanticismo se logró recuperar esta categoría puesto que se introduce en el arte nuevas técnicas como la fotografía y el cine en los años 1839 y 1895 respectivamente. Dos pensadores que le dieron relevancia al tema en la modernidad fueron Burke y Kant. Ellos coincidían en que la belleza y la sublimidad afectan la sensibilidad, pero de diferente manera: para Buke lo sublime causaba placer mediante el dolor, mientras que para Kant lo sublime es lo absolutamente grande, infinito captado por el espíritu. Estas concepciones son importantes para entender el pensamiento de Lyotard.

En el segundo capítulo nos adentramos directamente en el pensamiento de Lyotard con respecto a *lo sublime*. Para entender como concibe esta categoría nuestro pensador, abordamos en principio el problema de la posmodernidad. Lyotard afirma que la posmodernidad es la sospecha del proyecto llamado modernidad, en cuanto rompe con la idea de los universales, y con ella acaba con los metarrelatos, sin embargo, tampoco afirma que la posmodernidad se encuentra después de la modernidad, sino que es un estado de pensamiento. Al ser la posmodernidad un estado de pensamiento influyó en todos los aspectos de conocimiento del mundo y por supuesto, en la estética porque influye en los móviles de los artistas y en su forma de percibir la realidad y representarla mediante sus producciones.



Lo sublime es complejo de describir, puesto que para esto Lyotard se basa en Kant. Desde la perspectiva kantiana lo sublime es lo absolutamente grande, infinito, por lo tanto sin forma, y, al no tener forma la imaginación es incapaz de poder representarlo. En primera estancia cuando percibimos lo sublime sentimos el caos ante lo inmensurable y el dolor que nos causa la infinitud ante la finitud del sujeto. Por esta razón Lyotard afronta la sublimidad y el arte de manera negativa, se representa lo impresentable mediante la ausencia, esto se ejemplifica claramente en algunas obras del artista estadounidense Barnett Newman, al sentir ese vacío, el sujeto siente el dolor de la ausencia, que, únicamente se logra superar mediante el ejercicio de razonar y pensar acerca de lo que sucede o más bien de lo que no sucede en la obra artística. Otro aspecto que resaltamos en las producciones artísticas es el ejercicio de anamnesis, en vista de que los metarrelatos han decaído el artista no es productor de deleites homogéneos, sino utiliza su producción como una terapia psicológica de sucesos pasados que le permiten conocer su individualidad en el presente mediante su obra.

En el tercer capítulo nos centramos exclusivamente en la interpretación de las producciones artísticas de finales del siglo XX y los primeros años del XXI a partir del pensamiento de Lyotard. En lo sublime posmoderno las reglas del juego cambian, entran de manera determinante lo minimalista, las producciones cortas y espontáneas en las nuevas vanguardias. La introducción de las nuevas vanguardias tienen un mismo origen, el capitalismo, pero que aterrizan en diferentes consecuencias: la primera, el tecnológico que, obliga al artista a adaptar su obra a las exigencias de inmediatez y consumo; y la segunda, la búsqueda del artista por crear performances mediante nuevas técnicas que afirmen la originalidad y relevancia de sus producciones.

Para Lyotard es importante que las vanguardias sean un examen intrínseco que nos permita ver lo oculto de los supuestos en aras de una curación. Por esto critica el transvanguardismo ya que pierde este sentido de sublimidad para producir únicamente para el consumo. En las producciones



UNIVERSIDAD DE CUENCA

del siglo XXI hemos encontrado un intento por rescatar la originalidad de la producción artística, el artista contemporáneo utiliza nuevas estrategias para llegar a la reflexión artística; por ejemplo el arte errante que no se ajusta a la relatividad del arte de consumo, sino es un símbolo de protesta en contra de este sistema, al tomar un rumbo criticista.

Debemos dar gracias a la Universidad de Cuenca por brindarnos los recursos necesarios para realizar nuestro trabajo. Además, no podemos desmerecer el apoyo de nuestros maestros que nos han encaminado a buscar la excelencia en nuestro desempeño académico, sobre todo a nuestro director, por la bibliografía recomendada y por su predisposición al guiarnos en el proceso de realización de este trabajo.



CAPÍTULO I

SÍNTESIS DE LO SUBLIME EN LA HISTORIA DE LA FILOSOFÍA OCCIDENTAL Y SUS PRINCIPALES REPRESENTANTES ANTES DE JEAN-FRANÇOIS LYOTARD

1.1 Síntesis de lo sublime en la historia de la filosofía Occidental antes de Lyotard

La conceptualización de lo sublime ha tenido diferentes acepciones dentro de la historia de la estética. La conceptualización que tomaremos como referente para el análisis histórico es la que realiza Burke cuando define lo sublime como “una mezcla de placer y terror, que se produce siempre y cuando la sensación de peligro se experimente desde la ficción” (Gonzalez 280). Lo estético, en principio, analizaba solamente lo bello, pero la sensibilidad humana en el mundo natural ha ido introduciendo categorías que rompen los estándares de idealización de la experiencia estética. En este sentido aparece lo sublime como esa necesidad del hombre para explicar nuevas experiencias que desordenan la idea de lo placentero identificado con lo bello la frente a los fenómenos no necesariamente bellos.

El primer filósofo en abordar una teoría estética fue Pitágoras. Sin embargo, haciendo referencia a lo bello, la filosofía jónica lo aborda desde la contemplación de la naturaleza en armonía. Además, en Hesíodo ya existe un acercamiento a lo que es la sublimidad cuando se refiere a la mujer como un “mal hermoso” vemos una especie de contradicción de lo armonioso y de lo caótico equiparado con lo bello. Otro aspecto que cabe resaltar es que la poesía de Hesíodo que añade seres fantásticos –como las musas- a la naturaleza para brindar un espejo sublimar de lo cotidiano. Dentro de este contexto la poesía jugaba un papel importante, puesto que sería el conocimiento del pasado y del futuro que excede la capacidad humana, es una



inspiración que proporciona un conocimiento supraracional, una exaltación (Madrigal 32).

Platón (428-427 a. J. C), en un pasaje de las *Leyes* ya apunta a tratar de referirse a lo sublime. En él, se distingue entre los megaloprepés, himnos grandiosos más viriles, y los kósmion, cantos femeninos moderados. Es decir, empieza una tradición que engloba a lo sublime dentro de la retórica que desborda entusiasmo, otro acercamiento podría estar en el *Fedro*, pues aborda el arte desde la concepción de una locura divina que parte de la inspiración de los dioses (Tatarkiewicz, Historia de la Estética 223)

Aristóteles (384 -322 a. C.) En el estudio del arte tiene bases platónicas. Él se interna en la relación del arte con la realidad del ser. A diferencia de Platón, Aristóteles no considera al mundo sensible imposible de alcanzar la perfección, más bien, relaciona la realidad sensible sujeta a accidentes que los vincula. Por lo tanto, la relación que existe entre el arte y las realidades, que la realidad contingente imperfecta el 'arte' completa. Aristóteles equipara la sublimidad en la tragedia y la epopeya, pues éstas imitan acciones nobles y elevadas. A pesar que no se aborda explícitamente la sublimidad como categoría analizada, en estas instancias de la historia se intenta hacer una diferenciación entre lo que es la filosofía de la estética y el arte literario. Aristóteles distinguía a la tragedia dándole esa concepción de sublimidad, en tanto lo trágico tiene rasgos que no solamente deleitan sino que, además, provocan sentimientos de tristeza, de sufrimiento humano, capaz de encender en la audiencia una especie de empatía (Barreto 259).

Lo sublime fue tratado explícitamente en primera instancia por Longino (213-273), en el texto *Sobre lo sublime*¹ uno de los discípulos de Ammonio Saccas, definiendo la sublimidad como una elevación y perfección en el

¹ La autoría de esta obra fue discutida, puesto que se demostró que los escritos parecían más antiguos. Así que generalmente lleva como autor a Pseudo-Longino. (Ferrater 502)



lenguaje. Esta sublimidad que se describe en esta obra está sujeta a normas puesto que para que exista la excelencia del lenguaje se describen los pasos a seguir: “(1) aprehensión de grandes pensamientos, (2) pasión, (3) figuras de pensamiento, (4) dicción y, (5) composición” (Ferrater, 732). Es decir, se describe una sublimidad sujeta a la finitud de un pensamiento ordenado y finito que tiene como resultado la excelencia estética del arte, en este caso del arte literario (retórica).

En la época helenística no existía una teoría general del arte. Únicamente había tratados sobre este o aquel arte en particular. Desde la Estética, los tratados más importantes son los dedicados a la Poética, donde se trataron temas que, más adelante serán referidas a todas las artes. La poesía ocupaba un lugar especial. En el periodo Helenístico lo sublime se identifica con la belleza del arte, rompiendo los criterios de medida y proporción tradicionales que se empleaban para evaluarla (Madrigal 166).

Dionisio de Halicarnaso (60-7 a. C.) dice: “subordino al placer, la frescura, la gracia, la eufonía, la dulzura, la persuasión y todo lo semejante; a la belleza, la magnificencia, la gravedad, la solemnidad, la dignidad, un tinte de antigüedad y similares” (Tatarkiewicz, Historia de la Estética 255). Para Dionisio el placer y la gracia estaban relacionados con la sublimidad y la belleza. Para él la unión de la belleza y el placer era el objetivo para que una obra sea una producción de verdad y de arte, ésta era una unión natural. La sublimidad en este periodo helenístico era el único y el más perfecto estilo, entendido como lo más grande y magnífico.

El estoico Diógenes de Babilonia (230– 140 a. C) en cuanto al arte de la Poética, dice que debe tener un estilo correcto, conveniente, preciso y bien construido. En general, los escritores del helenismo pensaban que esta sublimidad de la poética se debía a su variedad que causa deleite, puesto que lo sencillo no excita a los sentimientos. Hay que resaltar también que en el



helenismo, en contraste con la época clásica, el poeta juega un papel importante, en cuanto es el sujeto capaz de crear, imaginar y plasmar su arte en la literatura (Madrigal 161).

En la edad media no existe mayor preocupación sobre la sublimidad. Aunque se puede abordar esta categoría desde un neoplatonismo. Las ideas predominantes, en cuanto a lo estético, basa sus ideas en la concepción de belleza desde la divinidad. En esta época se puso mayor énfasis en la teología, así, se buscaba esa idea de sublimidad en la obra que casi encarnaba lo divino, a éstos se los llamaban iconólatras. Los opositores de esa idea se opusieron a las manifestaciones artísticas que intentasen encarnar la divinidad, pues para ellos ésta es irrepresentable. La creación no era cuestión humana, sino de Dios. Sin embargo, se puede observar que tanto en obras artísticas como en textos filosóficos existe una conjugación de la fantasía con la realidad, un dominio de lo sobrenatural sobre lo natural (Madrigal 198).

En el Renacimiento italiano revive lo clásico. Es una época bastante optimista y humanista, el arte trata de retener lo bello y la naturaleza divinizada. Para esta época lo sublime en el arte consistía en la combinación de la inteligencia y los sentidos. Es decir, propone lo sensual y el hedonismo relacionándolo con lo racional en busca de la perfección divina, acercamiento a Dios (Aranda 239).

Joseph Addison² (1672 - 1719) teoriza sobre los placeres de la imaginación describiéndoles como “la erupción volcánica activa ideas y sentimientos de sublimidad en los espectadores oculares” (Cuvardic 4). Los sentimientos de la admiración conjugados con la imaginación, ideas y sentimientos de deleite son activados por el observador que no participa. En

² Joseph Addison (1672-1719) Escritor y político inglés. Conocido por ser ensayista, su obra estética más relevante es *Los placeres de la imaginación* publicada en la revista *The Spectador*, además escribió para *The Tatler*. (Wikipedia The Free Encyclopedia, Joseph Addison)



Addison la belleza no es racional, sino que procede del instante inmediato. En tanto que lo sublime para él está ligado al lenguaje que describe la imagen.

Desde la segunda mitad del siglo XVII se despliega una corriente racionalista cartesiana en el arte y en los estetas. La sublimidad aquí se conecta con percepciones hegemónicas de la belleza. Algunos que abordan el problema de la sublimidad son Boileau³ al igual que Leibniz inscripto en el pensamiento francés de tradición cartesiana. Dentro de esta tradición la esfera de lo universal es lo estable, por lo tanto la esfera de la razón, mientras que lo particular es la inestabilidad propio de los sentidos. Solamente si se subordina lo particular a lo general se puede acceder a la verdad de la ciencia, de la moral, la política y a la del arte. (Bayer 136)

Este siglo estuvo marcado por el formalismo riguroso tanto de la acción moral como de la función educadora. La producción artística tenía rasgos normativos y académicos que, solamente, concebía la inducción del placer mediante las formas establecidas de representar la belleza. Dentro de este contexto cartesiano racionalista fue casi imposible desarrollar lo sublime dentro del campo estético, puesto que inhibía la sensibilidad humana.

“Las repercusiones de lo sublime, si bien son reconocibles ya en algunos elementos de las artes desde finales el siglo XVII, alcanzarán su máximo esplendor con el Romanticismo, teniendo un ápice en la pintura con C.D Friederich, Caspar Wolf o William Turner. De ahí en adelante se extenderá y generalizará llegando incluso a manifestarse de modos distintos y particulares en las artes nuevas del siglo XIX (fotografía, cine), hasta en las prácticas artísticas y teóricas del siglo XX” (Gaete 39).

³ Nicolás Boileau (1636-1711) poeta y crítico francés. Criticó a los poetas mayores que decían colocarse en rangos mayores. En Boileau por primera vez apareció la concisión y el vigor de expresión, con una perfecta regularidad de estructura del verso. Representante de la estética clásica, sus ensayos más relevantes fueron: Tratado de lo sublime (1674) y Reflexiones críticas sobre Longino (1694) (Wikipedia The Free Encyclopedia, Nicolas Boileau-Despréaux)



Edmund Burke (1729-1797), hace una contrastación de lo bello con lo sublime, dice que si lo bello produce deleite, lo sublime bello ocasiona un “terror deleitable al cual se entrega el alma sin poder evitarlo, pues con ello queda completamente saturada sin dejar lugar para ninguna otra emoción” (Ferrater 732).

Immanuel Kant (1742-1804), por su parte, describe el carácter finito de lo acabado en lo bello diferenciándolo del carácter infinito de lo sublime. Para Kant, existe lo sublime matemático que no puede medirse –por ejemplo las pirámides de Egipto- y lo sublime dinámico que demuestra el poder y la fuerza inconmensurables. Cabe destacar en Kant, la sublimidad desde el asombro de lo natural, que en principio no puede ser considerado como estético, pero que con la aprehensión racional objetiva se convierte un esplendor natural. Es la superación racional la que nos produce ese placer de lo natural. (Ferrater 733)

1.2 La primera designación en Longino

LONGINO (213-273) fue discípulo de Ammonio Saccas y mantuvo una cercanía muy estrecha con Plotino. Plotino lo consideró como un erudito, y Porfirio, discípulo suyo, dijo que era el mayor crítico y maestro de retórica de la época. Durante mucho tiempo se atribuyó a Longino el tratado *Sobre lo sublime*, que actualmente es citado como Pseudo-Longino, pues se ha mostrado que se redactó anteriormente. Su autor parece haber sido un maestro griego de retórica, quizá un discípulo de Apolodoro de Pérgamo. En este tratado se considera a la retórica como una ciencia y como un arte (Ferrater 502).

Longino tiene el mérito de hacer una diferenciación de lo bello y hacer el primer acercamiento a lo sublime en parámetros discursivos. Para alcanzar el discurso más alto posible, mediante fuentes retóricas, recurría expresarlo dentro de lo sublime. Los estilos estaban bien definidos:



“la capacidad para concebir grandes pensamientos, la pasión vehemente y entusiasta, cierta clase de formación de figuras retóricas (de pensamiento y de dicción), la noble expresión (elección de palabras y dicción metafórica y artística) y, finalmente, la composición digna y elevada” (Gaete 37).

Longino, en este Tratado hace un intento por universalizar lo sublime. Sin embargo, esta universalización era de carácter estético, lo que más tarde sería entendido como una universalidad subjetiva kantiana (relación sujeto-objeto). Si lo bello fue considerado lo útil y lo bueno, aquello que conduce a la persuasión, lo sublime lleva al éxtasis, está por encima de lo bello. Lo sublime causa asombro, es lo inesperado, mientras que lo bello es placentero. (Cuvardic 4)

El surgimiento de lo sublime se debe a la intuición creadora y a una captación del valor estético. Para Longino lo bello está relacionado con lo pequeño, mientras que lo sublime con lo grande; lo bello es racional, y lo sublime intuitivo (captación inmediata del objeto). Longino, al describir la sublimidad en la literatura intenta demostrar que lo natural conjugado con una técnica se transforma en arte: retórica. (Cappelletti 20)

En Longino hay que diferenciar la sublimidad de la pseudo-sublimidad. La sublimidad de la tragedia puede ser afectada y convertirse en parodia si se afecta el estilo. Un ejemplo de esto es Sófocles y Esquilo, éstos tragediógrafos no comprenden el entusiasmo dionisiaco de la tragedia y llegan a exagerarla hasta el punto de ridiculizarla. La puerilidad es otro defecto de lo pseudo-sublime, esto es un rebuscamiento verbal innecesario, que lo único que logra es una elocución oscura que intenta agradar sorprendiendo. Un defecto más de lo pseudo-sublime tiene origen en Teodoro de Gádara, lo que él denominaba “*parénthyrsos*”, esto consiste en agregar una intensidad emocional



vacía, es decir, dejarse llevar demasiado por los sentimientos. Para Longino “la grandilocuencia implica siempre espíritu superficial y falta de sinceridad” (Cappelletti 21).

Es preciso describir lógicamente en qué consiste lo sublime según Longino para evitar confundirlo con lo pseudo-sublime. En primera instancia hay que identificar lo que lo sublime produce en nosotros: exaltación. La exaltación es un “orgullo gozoso”, la identificación de la obra artística con nuestra experiencia intrínseca. Sin embargo, no hay que confundirla con emociones pasajeras, lo sublime causa la misma exaltación tras ser analizado, un hombre que ha visto o leído una obra artística ha de sentir la misma elevación tras haberla evaluado. En el siguiente aspecto se puede apreciar la pretensión de universalización, considera Longino, que lo bello y lo sublime agrada siempre a todos y en todo -es un fundamento sólido-, esto el argumento del consenso (Cappelletti 23).

En el tratado *Sobre lo sublime*, la sublimidad se define como “una eminencia y excelencia del lenguaje. Sin embargo, la sublimidad no está fuera de las reglas; aun en lo más apasionado cabe encontrar normas.” (Ferrater 732). Para que el lenguaje tenga excelencia hay que descubrir sus diversas fuentes con sus correspondientes reglas.

Las causas de la sublimidad son cinco, un par de carácter natural y tres de carácter artificial. Las de carácter natural son: 1) aprehensión de grandes pensamientos elevados y amplios, y 2) pasión (emociones profundas y fuertes). La primera causa de la sublimidad es el pensamiento, basada en la idea como punto de partida de una obra literaria, precediendo a la emoción y a la utilización del lenguaje. Una segunda causa de la sublimidad está en el entusiasmo que se refleja en la capacidad emotiva. Esta capacidad no debe ser adquirida, sino innata, una especie de posesión divina. Por ejemplo, en Platón, aparece en primera instancia, la causa de la obra poética, la idea, en segunda



instancia, el entusiasmo del poeta que el oyente y declamador experimentan. Las siguientes causas son adquiridas productos de la *tékhnē*. La última causa es una síntesis que resulta de la aplicación de las palabras, frases y proposiciones ordenadamente (Cappelletti 31)

Lo característico de lo sublime radica en la emoción entendida como lo placentero. Es decir, lo sublime exalta el espíritu. “Lo sublime se va identificando con la belleza del arte, por encima de los criterios de medida y proporción que, tradicionalmente, se empleaban para evaluarla. En forma lapidaria lo dice unos de los mayores poetas de entonces, Horacio: *omnispoesis grandis*” (Madrigal 177).

Como ya se mencionó anteriormente, lo sublime está también basado en el raciocinio para alcanzar esa captación mediante un estilo. El entendimiento juega aquí un papel muy importante, puesto que el uso adecuado de las palabras seduce al receptor para brindarle la fuerza y la elevación propia de lo sublime. Lo sublime, para Longino, está plasmado claramente en la literatura. Él hace una diferenciación entre un escultor y un literato. El escultor es un imitador de la naturaleza, solamente se limita a una reproducción fría de ésta, en cambio el literato tiene el don de la palabra, propio del hombre racional, que eleva su espíritu hacia la sublimidad. La intuición es la que guía esa elevación, en cuanto logra la perfección de la naturaleza conjugado con el estilo.

“Una manera de lograr el estilo sublime consiste en hacer adecuada selección de los elementos que integran la obra, hasta constituir con ellos un todo orgánico. Entre los diversos ejemplos que trae de tal procedimiento sobresale un poema de Safo, *la Oda a Anactoria*, que se conserva exclusivamente por esta cita del Pseudo-Longino” (Cappelletti 28).

La contribución subliminal de Safo está en la implementación del erotismo como un reflejo de lo corpóreo. Es decir, toma elementos como el



cuerpo, sonido, color de tal manera que parecieren ajenos a ella. Otro elemento interesante es el contradictorio como el sentir frío y arder. Ella ha hecho una síntesis de lo objetivo y lo subjetivo en su poesía encaminada a describir la exaltación del amor en la persona amada.

“Semejante a los dioses me parece
el hombre que junto a tí se sienta
Semejante a los dioses me parece
el hombre que junto a tí se sienta
y de cerca escucha tus dulces palabras
y tu amable risa que alborota
mi corazón en el pecho. Porque al verte
pierdo la voz al punto,
mi lengua se quiebra y de repente
una ligera llama se extiende por mis miembros;
se oscurece mi vista, retumban mis oídos;
el sudor aflora, tiemblo toda entera;
me torno más verde que la hierba
y parezco estar muy cerca de la muerte (X 2)” (Cappelletti, 29).

En Longino existe una preocupación ética de la estética: dice que en su época hubo esterilidad literaria. Esta crítica tiene un carácter moral puesto que la práctica política y literaria estaba llena de poetas ingeniosos, elocuentes oradores e historiadores diligentes, pero muy pocos escritores que resalten la sublimidad o la grandeza. Para Longino los grandes escritores y puntos de referencia de lo bello fueron Homero, Platón y Demóstenes, pero no se llegaba a la sublimidad (Cappelletti 31).

El problema político con la sublimidad está en el dilema de la libertad. Los hombres libres pueden alimentar su genio, su espíritu a una elevación trascendental, mientras que en una sociedad de servidumbre difícilmente se



puede desarrollar la capacidad del pensamiento y del lenguaje. “Un esclavo puede tener muchas virtudes y ejercer múltiples oficios, pero jamás conseguirá esa libertad de espíritu indispensable para forjar un orador” (Cappelletti). Longino tiende hacia el estoicismo en cuanto valora lo ascético y la pureza de las costumbres ya que las pasiones bajas del hombre, como la codicia ha desembocado la esclavitud que impide a los hombres lucir su espíritu. Por lo tanto los hombres caen en la mediocridad y ya no aspiran a lo grandioso y lo sublime, toda elevación muere lentamente. (Cappelletti 39)

Es decir, la explicación del por qué en su época no hay grandes hombres se debe a dos fenómenos con respecto a la libertad. El primero está a nivel político la falta de la libertad, puesto que existió despotismo, es como una jaula que aprisiona el ánimo. El segundo fenómeno es la falta de libertad interior, las bajas pasiones y las ambiciones han hecho que el hombre busque la riqueza y no la iluminación de su alma.

La conceptualización de lo sublime como grandeza explicado por Logino no sufrió mayores cambios hasta el siglo XVIII. El primero que insertó cambios fue Boileau que lo relacionó con lo infinito, pero lo infinito no se aparta de ni contrasta de lo grande. Bunke, ya realiza una contraposición de lo bello y de lo sublime, lo bello estaría relacionado con el placer, mientras que lo sublime es un terror placentero e insiste en que lo bello es relativamente pequeño en comparación de lo sublime. Por otra parte, Kant, no contradice la conceptualización de Longino, todo lo contrario, podemos decir que introduce más argumentos a esta definición original cuando se refiere a la categoría como “lo absolutamente grande”.

1.3 Semejanzas y diferencias de lo sublime en Burke y Kant



Edmund Burke

Edmund Burke (1729-1797) fue un pensador y político irlandés de la Ilustración, que a pesar de dedicar su vida a las cuestiones políticas trascendió por su trabajo en el campo de la reflexión estética, su obra *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* es uno de los textos más influyentes en la Historia de esta disciplina. (Serrano 1).

“El aporte de Burke es el haber dotado de contenido y diferenciado categorialmente el término de lo sublime cuyo uso era homogeneizado, en algunos escritos, con la belleza. A partir de él se empieza a estudiar lo sublime, la emoción más poderosa que el ser humano puede sentir, según el pensador” (Serrano 3).

Al exponer los puntos más destacados sobre el concepto de lo sublime preciso es explicar en qué consiste la belleza según su pensamiento, pues en su trabajo surge una comparación con lo que es lo sublime. Menester es recordar que la belleza está en la base de todas las reflexiones estéticas como de la historia del arte. (Barrera 2)

Burke entiende por belleza aquella o aquellas cualidades de los cuerpos, por las cuales causan amor o alguna pasión semejante (Burke 115). Al referirse a cualidades el pensador aclara que estas son las sensibles, es decir las percibidas por los sentidos; y al utilizar el término amor se refiere a una satisfacción que halla el ánimo en la contemplación de cualquier cosa bella, sea de la naturaleza que fuere (Burke 115). Distingue el amor del deseo.

Esta experiencia estética que describe Burke es de carácter pasivo y objetivo, pues la belleza para el pensador no es producto de la razón, “es una cualidad de los cuerpos que obra maquinalmente en el espíritu humano por medio de los sentidos” (Burke 144). En estos lineamientos también debemos entender el papel del sujeto ante lo sublime.



“Para Edmund Burke lo bello y lo sublime son de naturaleza muy diferente, ya que una se funda en el dolor (terror, miedo) y la otra en el placer; y por mucho que después varíen con respecto a la naturaleza directa de sus causas, estas causas siguen manteniendo una distinción eterna entre ellas, cuya función es afectar las pasiones” (Navia 2)

El párrafo anterior extraemos que lo sublime o la sublimidad entendida como experiencia estética se funda en el terror, para entenderlo mejor debemos aclarar ciertos puntos:

El asombro es el efecto de lo sublime en su más alto grado, los efectos inferiores son la admiración, la reverencia y el respeto. El asombro es aquel estado del alma en que todos sus movimientos se suspenden con cierto grado de horror, esta es la pasión producida por lo que es grande y sublime en la naturaleza (experiencia estética), cuando estas causas obran con mayor fuerza. En estas circunstancias la mente o la razón está llena del objeto contemplado, que no puede dar entrada a otro alguno, ni por consiguiente razonar sobre el que ocupa (Burke 59-60). Se da una extrema pasividad del sujeto. Finalmente, ninguna pasión priva tan eficazmente al ánimo de las facultades que tiene para obrar y razonar, como el miedo. Por lo que el terror es la principal causa de la sublimidad (Burke 60).

“Edmund Burke resalta en su trabajo el aspecto sombrío del patetismo sublime (...) Este gesto de realce de lo psicológicamente negativo ha sido leído como un síntoma del nuevo horizonte de comprensión de la naturaleza abierto por la ciencia moderna y, en particular, por la física y la geología, que precipitan al hombre en el vértigo ante la enormidad del espacio y del tiempo” (Cruz 2).

La posición empírica de Burke sobre lo bello y lo sublime da lugar a una distinción entre ambos, el primero que depende de las formas bellas y la



satisfacción del individuo; y el segundo, el sentimiento sublime o la mezcla del terror y el placer, que un principio se funda en el terror y que termina en la intensificación del observador. Es la privación del terror aquello que puede conducir al sujeto al placer y el asombro el cual se entiende como la suspensión del juicio que no le permite ni siquiera razonar sobre el objeto. El terror en un sentido más general, es la privación de que algo suceda, privación de la auto conservación del individuo, para que sea sublime es necesario que este terror no sea absoluto, que la privación de la vida no tenga lugar, el sujeto debe estar resguardado ante este terror, produciendo el deleite (el alivio) de que la privación del suceda, no sea (Lyotard, *Lo inhumano* 104). Aquí se da la mezcla de sentimientos (terror y placer) que produce la pasión de lo sublime, manifiesta en el asombro del individuo, una intensificación del alma mediante el patetismo. (Navia 187)

Immanuel Kant

Immanuel Kant (1724-1804) aborda el tema estético en un primer momento en su obra *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y sublime*, que pertenece al período pre crítico del autor. En este trabajo se limita como lo dice el título a la descripción de lo bello y lo sublime en los objetos, en las cualidades morales, en la distinción de los sexos y en el espíritu de las naciones. Siendo lo más relevante la distinción que realiza entre estos dos tipos de sentimiento lo bello y lo sublime.

Para Kant:

“Existe un sentimiento que tolera ser disfrutado más largamente, sin saciedad ni agotamiento, bien porque supone en el alma una sensibilidad que la hace apta para los movimientos virtuosos, o porque pone de manifiesto aptitudes y ventajas intelectuales. Este delicado sentimiento es principalmente de dos clases: el sentimiento de lo *sublime* y el de lo *bello*. La emoción es en ambos agradable, pero de muy diferente modo. Lo sublime ha de ser siempre



grande; lo bello puede ser también pequeño. Lo sublime ha de ser sencillo; lo bello puede estar engalanado” (*Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y sublime* 3).

Es en la obra *Crítica del juicio* de su etapa crítica en que ya expone y hace un trabajo filosófico crítico al indagar más profundamente en que consiste lo bello y lo sublime. Nos describe el juicio del gusto y realiza una analítica sobre los dos conceptos anteriores. Justifica además que el juicio estético no tiene solo relación con lo bello como juicio del gusto, sino también con lo sublime pues se deriva de un sentimiento del espíritu, por ello es que la crítica del juicio estético se divide en dos partes: lo bello y lo sublime (Kant, *Crítica del Juicio* 23).

Sobre la belleza Kant nos dice que:

“para decidir si una cosa es bella o no lo es, no referimos la representación a un objeto por medio del entendimiento, sino al sujeto y al sentimiento de placer o de pena por medio de la imaginación (quizá medio de unión para el entendimiento)” (*Crítica del Juicio* 27)

Importante aquí en su estética es comprender el juicio del gusto, el cual es un concepto de la Ilustración que distingue lo bello de lo feo (Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas*, 357). Kant conserva la antigua tradición de los estetas ingleses, dice Tatarkiewicz, al reconocer que el juicio del gusto no es cognoscitivo, por lo tanto no es lógico sino estético siendo su base la subjetividad. (Descansa sobre principios a priori) Y aunque el juicio y la experiencia estética no son un acto de cognición aspiran a la universalidad, siendo este punto no justificable como irrefutable (Kant, *Crítica del Juicio* 27).



Los principales postulados sobre lo sublime en la *Crítica del Juicio* según Ferrater Mora son los siguientes:

“Kant destaca la diferencia entre el carácter finito, acabado y mensurable de lo bello, en contraste con el carácter infinito, inacabado e inmensurable de lo sublime.

Lo sublime ofrece dos aspectos: lo sublime matemático y lo sublime dinámico. Lo sublime matemático es engendrado por la experiencia de lo que "no puede medirse" (las pirámides de Egipto, la iglesia de San Pedro en Roma, la Vía Láctea). Lo sublime dinámico es engendrado por la presencia de la fuerza y del poder inconmensurables.

La satisfacción en lo bello surge de la representación de la cualidad; la satisfacción en lo sublime, de la cantidad.

Lo bello es coincidencia de forma y contenido; lo sublime surge por divergencia entre forma y contenido, quedando abolida la armonía entre la imaginación y el entendimiento que funcionaba todavía en el sentimiento de lo bello.

Lo sublime no lo es en sí mismo, sino en el modo como se refleja en el espíritu. Nuestra imaginación no puede comprender lo sublime.

Siendo lo sublime grande sin comparación posible, el hombre se eleva por encima del reino de los sentidos en la contemplación de lo sublime” (Ferrater 732-733).

Copleston nos dirá otra característica fundamental de lo sublime en Kant: “La sublimidad es propia de nuestros sentimientos, no de los objetos que los ocasionan” (131).

Kant realiza una investigación trascendental sobre lo sublime, pues el pensador no confía en la experiencia para determinar lo que se puede conocer, criticaría a Burke por su enfoque empirista. El enfoque de Kant empleado en la *Crítica del juicio* interviene el objeto, el sujeto y las categorías trascendentales. Para llegar a concebir lo bello y lo sublime, el objeto debe ser percibido por los sentidos, para que la imaginación haga una representación, una figura de él, para finalmente pasar por el filtro del entendimiento. Con lo bello no se presenta ningún problema pues hay una adecuación del objeto con el



entendimiento, es con lo sublime que surge un problema en la percepción estética.

Kant manifestaría que lo sublime es lo absolutamente grande, en el sentido que no se puede medir, el individuo no puede representar al objeto por medio de la imaginación, es en esta instancia que se produce el dolor o un pesar, que no embarga absolutamente al espíritu, por otro aspecto necesario para el sentimiento sublime que es el placer, en este caso es un goce, cuando el individuo al no poder representar lo hace de forma negativa. A lo mucho lo que puede esperar es una alusión de lo impresentable. El individuo en su finitud puede dar cuenta de lo infinito aunque de manera insuficiente. Esta la manera en que se da la combinación de los sentimiento de placer y pena que caracterizan lo sublime.

Semejanzas y diferencias

La noción estética del concepto de lo sublime toma importancia desde las reflexiones de Edmund Burke y mucho más con el aporte de Immanuel Kant para el pensamiento posterior a estos filósofos.

En una primera instancia en el trabajo de Kant en las *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y sublime* podemos encontrar ciertas semejanzas a lo expuesto por Burke en su único trabajo estético. Para Ferrater Mora estas

“resultan obvias cuando atendemos a las siguientes manifestaciones de Kant: Lo sublime debe ser siempre grande; lo bello, pequeño. Lo sublime debe ser simple; lo bello puede estar decorado y adornado (...) La soledad profunda es sublime (...) Una gran altura es sublime, tanto como una gran profundidad (...) todo lo cual es paralelo a lo que proclamó Burke respecto a la diferencia entre lo sublime y lo bello” (732).



La pretensión de Kant en su primera obra de contenido estético es indicar las observaciones sobre lo bello y lo sublime, en cambio Burke quiere ir más allá y nos describe “la importancia de la imaginación en el juicio del gusto en el marco de la alternativa de la estética inglesa, la revalorización del sentimiento de lo sublime y la distinción entre lo bello y lo sublime” (Navia 2). En Burke algunos ejemplos de su perspectiva empírica son:

“la magnificencia del cielo estrellado o de una vertiginosa proliferación de imágenes en la poesía; la luz cegadora del sol o la brusca transición de la máxima luz a la máxima oscuridad y viceversa; el ruido sutilmente pavoroso del trueno y de las tormentas; y finalmente, todas las privaciones o ausencias, donde el individuo padece la angostura de su ser y la atracción de la nada: el vacío, la oscuridad, la soledad y el silencio” (Cruz 3).

Cabe señalar que la obra de Burke es anterior a la de Kant y este a su vez “pensaba que el tratamiento dado por el autor inglés al tema era “puramente empírico” y “fisiológico”, y consideraba que hacía falta una “exposición trascendental” de los juicios estéticos” (Copleston 130).

Para Burke el miedo o terror es la principal causa de la sublimidad o la experiencia de lo sublime pues priva a la mente de su función de aprehender el objeto, en Kant “el placer producido por lo bello se puede describir como una alegría positiva que se prolonga en tranquila contemplación, lo sublime produce asombro y temor (en cuanto que terrible) más que alegría positiva” (Copleston 131). Se encuentra además, una concordancia en el hecho de que “lo sublime se experimenta como violentador de la imaginación e inacordable con nuestra capacidad de representación” (Copleston 131)

Las diferencias entre sus planteamientos es que la noción de Kant es más acabada y compleja, esto se da en su obra ya mencionada Crítica del



Juicio en específico en los párrafos de la Analítica de lo sublime correspondiente a la primera parte de la obra. A partir de esto destacamos lo siguiente:

“Lo bello como lo sublime descansa en el juicio estético. Tanto para Kant como para Burke, no hay síntesis posible de lo bello con lo sublime. No se puede decir, que haga de lo sublime una especie de lo bello, antes bien que uno y otro son especies del juicio estético. Los dos modos de sentimiento participan, en efecto, del carácter subjetivo, pero universal, que distingue el juicio estético de reflexión como tal, pero difieren ampliamente por el índole de su objeto y por su relación consiguiente con él” (Navia 4).

Importante por último es señalar que:

“lo sublime (...) hace violencia a la imaginación, la rebasa y domina. Por eso se representa como relacionado con la razón, que es la facultad de las ideas indeterminadas de la realidad. En la medida en que implica ausencia de límites, lo sublime no es adecuado para nuestra facultad de representación imaginativa, sino que la rebasa y la violenta. Y en la medida en que esa ausencia de límites se asocia con la totalidad, lo sublime se puede considerar, según palabras de Kant, como "exhibición" de una idea indeterminada de la razón” (Copleston, 131).

La diferencia más notable entre Burke y Kant es el método utilizado, el primero aborda lo sublime desde una perspectiva empírica y el otro con la analítica trascendental. De esto se desprenden otras diferencias de donde radicaría la fuente del dolor y el placer. Para Burke el dolor está en el peligro del individuo por el riesgo de la privación de la existencia, y el placer se encuentra en que esta privación no tenga efecto, por ejemplo el contemplar un tornado en un lugar seguro. En Kant el dolor se funda en que la imaginación no pueda formar una representación del objeto y el placer está en que de todas



formas lo hace pero de forma insuficiente. No conoce el infinito pero tiene una noción de él.

La semejanza destacable entre Burke y Kant es que ambos encuentran insuficiente a la razón ante lo sublime. Para Burke el sujeto en la contemplación estética es pasivo, y en la dualidad de sentimientos (placer y pena) surge el asombro que consiste en la suspensión del juicio que no permite razonar sobre el objeto. En Kant el sujeto es activo y sin embargo la imaginación no puede dar cuenta de lo inconmensurable ni ofrecer ningún razonamiento de aquello, de todos modos el sujeto se encuentra impactado o maravillado por eso que no puede concebir en su totalidad. Kant diría que “es más sublime cuanto más violencia hace a la imaginación” (Kant, *Crítica del Juicio* 56).

En el influjo de las artes en la modernidad los planteamientos de Burke y Kant sobre lo sublime encuentran expresión, en específico en la búsqueda por nuevas manifestaciones (en las que están las vanguardias), en aceptar que la razón no puede aprehender la totalidad de la realidad y hace ver que hay de impresentable y buscar expresiones de este mismo hecho es el planteamiento de Lyotard en *La posmodernidad explicada a los niños*.



CAPÍTULO II

LA POSMODERNIDAD Y LA CATEGORÍA DE LO SUBLIME EN EL PENSAMIENTO DE JEAN-FRANÇOIS LYOTARD

Abordaremos la categoría de la posmodernidad porque la consideramos tal vez no como un eje central del pensamiento de Jean François Lyotard, pero que guarda una estrecha relación con el resto de su producción filosófica después de 1979 cuando fue publicada *La condición posmoderna*. Es decir, al estudiar la categoría de lo sublime debemos tener una noción de la posmodernidad según Lyotard para lograr una mejor comprensión tanto del autor como para el lector.

Jean François Lyotard no pretende establecer sus planteamientos como una verdad única, pues él abandona el ideal de los universales, podemos decir que apela a la multiplicidad de relatos. Frente a las críticas que se le hicieron, aquellas que catalogaron su pensamiento como irracional y nihilista, en el prólogo de la *Posmodernidad explicada a los niños* encontramos que

“para el pensador no es propio de la deferencia que se merece el pensamiento prestarse a polémicas como éstas (...), razón por la que no defendería su pensamiento; él mismo, decía, estaba muy lejos de ver claro en la cuestión como para arriesgarse a sentar doctrina acerca de una intuición brumosa” (Lyotard, *La posmodernidad explicada a los niños* 6).

En el transcurso de su obra no es la intención de Lyotard establecer definiciones y directrices, por ello, en lo referente a la categoría de *lo sublime*, centramos nuestra atención en aquellos puntos que relaciona este término con el contexto estético, entendido la Estética como la reflexión filosófica sobre el Arte, en donde interviene tanto la creatividad y los móviles del artista como son



la recepción y contemplación de la sociedad en la condición posmoderna, que para Lyotard es la incredulidad en los metarrelatos o grandes paradigmas de la Modernidad que se da lugar en la mitad del siglo XX y que podemos extender hasta nuestros tiempos (Lyotard, *La condición posmoderna* 4).

Sus estudios acerca de la posmodernidad comienzan en un informe solicitado por el *Conseil des Universités* del gobierno de Quebec (que sería publicado como libro también: *La condición posmoderna*), sobre la situación del saber en el siglo XX para ello utilizaría el término posmodernidad, con el cual describiría la condición de las sociedades desarrolladas en relación con el saber, esto en un contexto referido a la crisis de los grandes relatos (Lyotard, *La condición posmoderna* 4).

Más tarde en su trayectoria diría que el término posmodernidad es un falso nombre, “lo que hizo fue darle la vuelta estratégicamente a un término que estaba en boga en la arquitectura italiana y en una determinada corriente de la crítica literaria norteamericana” (Lyotard, *Entrevista con Jean François Lyotard* 6). Pues la posmodernidad no deberíamos interpretarla como un nuevo período histórico sino como “algo que ya ha estado inscrito en la modernidad como su melancolía y alegría, melancolía por la legitimidad perdida” (Lyotard, *Entrevista con Jean François Lyotard con* 6).

Partiendo desde Lyotard la posmodernidad o más claro la condición posmoderna es la incredulidad a las grandes narrativas de la modernidad que buscan legitimar el conjunto social, englobando la ciencia, las artes, los ámbitos de la justicia, de lo económico y lo ético, en estas circunstancias de deslegitimación, la mejor performatividad de la mayor producción busca ganar terreno inhiendo los ámbitos anteriormente mencionados.



Volviendo a la cuestión de *lo sublime*, Lyotard aborda el término o usa este según lo expuesto por Immanuel Kant, debemos señalar que no añade nada nuevo a esta categoría, más bien la usa como un recurso para una mejor interpretación de ciertos temas tratados por el autor que recaen en la cuestión de las artes en la condición posmoderna. Lyotard comienza sus reflexiones sobre esta categoría alrededor de 1981, fecha próxima a la publicación de *La diferencia* de 1983, en donde trabaja exhaustivamente a Kant, pero es en *La posmodernidad explicada a los niños* de 1986 donde encontramos el uso del término en relación a la posmodernidad. En 1991 publica *Lecciones sobre la analítica de lo sublime*, en esta obra se dedica exclusivamente a realizar una serie de puntualizaciones a lo planteado por Kant en los párrafos del veintitrés al veintinueve de la *Crítica del juicio*. Algunas de las más relevantes, según el artículo *Estética de lo sublime* de Carlos Rojas, son:

“Que el criticismo llega a un punto ciego, es decir los límites o alcance de la facultad de juzgar, pues se prohíbe a sí mismo pensar lo absoluto. Por eso en el análisis de lo sublime se produce un cierto espasmo.

Para Lyotard la analítica de lo sublime es fundamentalmente negativa pues ella no apela ni a las formas ni a la imaginación.

Según Lyotard hay mucha timidez de parte de Kant en otorgar un lugar al sentimiento moral en lo sublime.

Kant llega a decir que el juicio sobre lo sublime tiene un fundamento en la disposición al sentimiento por las ideas (prácticas), esto es, al sentimiento moral Lyotard observa que Kant no llega a desarrollar este tema y aventura la idea de que para Kant en definitiva el sentimiento sublime no puede identificarse con el sentimiento moral. Simplemente porque este último, el respeto, no es un sentimiento estético” (2-9).

Las *Lecciones sobre la analítica de lo sublime* es un trabajo realizado después de lo publicado por Lyotard en lo referente a lo sublime en relación con el arte y la posmodernidad que encontramos en las obras: *La posmodernidad explicada a los niños*, *Lo inhumano: Charlas sobre el tiempo*, *Moralidades posmodernas*.



En términos kantianos en referencia a lo sublime diremos que la razón ante lo absolutamente grande, ante aquello que no puede ser establecido en comparación con otro objeto, exige una representación que la imaginación no puede representar por lo que se produce un sentimiento de pena que va acompañado de un goce producto de respetar la ley del cumplimiento del trabajo de la razón, el cual es conocer la realidad. El sujeto puede llegar a tener una noción del infinito y de los universales aunque no llegar a aprehenderlo en su totalidad. Por lo que tiene cierta melancolía y alegría simultáneamente al mismo tiempo, este estado es lo sublime.

Lyotard observa estas características en el surgimiento y desarrollo de las vanguardias de la modernidad, en específico en la representación de lo impresentable como búsqueda del artista en su producción. Este espíritu de las vanguardias también se extiende al siglo XX. Nos diría además que “la estética de lo bello es moderna y la estética de lo sublime es posmoderna” (Rojas 9).

2.1. Contexto histórico y filosófico del pensamiento Jean François Lyotard

Jean François Lyotard nació en Versalles-Francia en 1924 y murió por causa de la leucemia en París en 1998, actualmente es considerado como uno de los filósofos posmodernos. Su pensamiento ha trascendido, de tal manera que las categorías extraídas de su lectura “son recitadas en una amplia gama de discursos que se ocupan de los más variados saberes, inclusive los del arte y la estética” (Espinosa 1).

El contexto histórico en el que desarrolla su obra se encuentra dentro de la agitación que convulsionó al planeta en el siglo XX, que es bien conocido, la Segunda Guerra Mundial, acompañada del genocidio (sobre todo Auschwitz),



el auge y caída del socialismo, aquel de carácter fascista que piensa en los fines y no los medios, el recuperación y hegemonía del capitalismo desde los años treinta y el avance vertiginoso de las tecnologías y la telemática. Aquí se desenvuelve su pensamiento y de otros pensadores que llevaron su reflexión en una primera instancia a una crítica a los paradigmas de Occidente.

El transcurso de su reflexión podemos llamarlo posmoderno en el sentido que apela a la incredulidad a los metarrelatos más no en uno conducido por el relativismo. En su obra *La condición posmoderna* que es donde se dado variadas interpretaciones Lyotard realiza un análisis y descripción de la condición de las sociedades desarrolladas, en donde se dan múltiples juegos de lenguaje o pequeños relatos. Lyotard se preocupa en estas instancias en donde residiría la legitimación de los saberes.

El contexto filosófico del siglo XX en el que se desenvuelve Lyotard está marcado por tres tradiciones o corrientes, están son: la analítica angloamericana, el marxismo o neo marxismo y la hermenéutica (Lyotard, *Entrevista con Jean François Lyotard* 3). Su relación con estas manifiesta el carácter de su pensamiento.

En lo referente a la analítica, Lyotard se situaría cerca del segundo Wittgenstein que para el mismo, ha hecho una autocrítica radical donde ya no se puede ser analítico en sentido riguroso (Lyotard, *Entrevista con Jean François Lyotard* 3). Es evidente la influencia de Wittgenstein, pues usa y es recurrente el método de *los juegos del lenguaje* en su obra, en especial en su obra *La condición posmoderna*, en la cual analiza las sociedades desarrolladas en relación con el saber.



Lyotard, en un principio, fue un marxista crítico, que perteneció al grupo en torno a la revista *Socialismo o Barbarie*, del cual se desligaría y escribiría su obra *Discurso y figura*, en una entrevista publicada en la revista de filosofía *META*, aclararía lo siguiente para con su obra:

“...se trataba de un luto, de duelo por una determinada filosofía de la historia que es el marxismo, la cual constituye esencialmente, en mi opinión, el último gran relato salido de la *Aufklärung*⁴. Un gran discurso legitimador, que, para mí era, a la vez, un medio de vida, es decir una razón por la cual y para la cual vivir. No se trataba sólo de una teoría, por eso se merecía un solemne luto... que no llevé a cabo directamente en el campo de la política sino pasando por la estética”. (Lyotard, *Entrevista con Jean François Lyotard* 1).

Aquí comenzaría la incredulidad del mismo Lyotard hacia los discursos legitimadores, en donde expresaría su “distancia insalvable de todo liberalismo en general, en la seguridad de que no es cierto que exista siempre un tribunal competente capaz de juzgar los conflictos” (Lyotard, *Entrevista con Jean François Lyotard* 3).

En relación a la hermenéutica, Lyotard aclara que solo ha trabajado la versión francesa (Lyotard, *Entrevista con Jean François Lyotard* 4). Para él esta se trata en el fondo, de una versión suave, inteligente, casi afectuosa, del hegelianismo; una versión en la que se presupone que la memoria y la interpretación no cesan de reabsorber el acontecimiento de manera que revele lo que en él hay de anticipación de sentido (Lyotard, *Entrevista con Jean François Lyotard* 4). Su crítica y desconfianza recae en la *astucia de la razón*, que para él es falsa y peligrosa, como Adorno, reconoce que “no se puede seguir estableciendo directrices después de Auschwitz, ni seguir siendo hermeneutas” (Lyotard, *Entrevista con Jean François Lyotard* 4).

⁴ Del alemán ilustración.



Su contexto histórico y filosófico determina el camino de su pensamiento que en pocas palabras es la incredulidad a los metarrelatos de Occidente. En lo referente a su posición como pensador, éste se manifestaría que consistiría en:

“...investigar qué hay de posmodernidad en los juegos del lenguaje, en criticar la idea chata de información, en revelar una opacidad irremediable en el seno del lenguaje mismo. El lenguaje no es ningún instrumento de comunicación, es un muy complejo archipiélago compuesto de dominio de frases de regímenes tan diferentes que no es posible traducir una frase de un régimen (descriptivo, por ejemplo) a otro (valorativo, prescriptivo)” (Lyotard, *Reglas y Paradojas* 7).

Una revisión rápida del contenido de sus obras es el siguiente (extraído del artículo *Perspectivas de la estética y la política en J.F Lyotard* de Amparo Vega):

“El despertar de la guerra implica para Lyotard desde sus primeros escritos en 1948 un cuestionamiento de la política, la pregunta por una filosofía crítica (*La fenomenología*, 1954) y un alejamiento posterior de la filosofía durante los años de su militancia con el grupo marxista que publica la revista *Socialismo o Barbarie*, donde permanece hasta 1966. ¿*Por qué filosofar?* (1964) recoge la experiencia anterior y define la orientación y temas de las investigaciones posteriores sobre la filosofía crítica, desde donde se piensan la estética y la política y los conceptos que las relacionan. Una primera perspectiva crítica de la estética se centra en la relación del deseo con las artes y con el discurso crítico, desde *Discurso, figura* (1971) hasta *Economía libidinal* (1974), concluyendo con una estética y una política “nietzscheanas” como *derivas de las intensidades libidinales más fuertes*. La evaluación de estas prácticas en la economía libidinal y los dispositivos del capitalismo, especialmente, llevan a Lyotard a un cambio de perspectiva. Desde análisis pragmáticos de los juegos de lenguaje de discursos, saberes y relatos, así como de prácticas e instituciones de sociedades avanzadas, *La condición posmoderna* (1982-1985) integra la manera estética del juicio reflexionante (Kant) a la propuesta de un “saber crítico” posmoderno. *El entusiasmo* (1986) propone una analogía del juicio estético y crítico con el de lo político. Por la multiplicación de los lenguajes y de su heterogeneidad, surgen conflictos



irresolubles, tratados por Lyotard principalmente en el concepto de *diferendo* (*La diferencia*, 1983), lo sublima en *La posmodernidad explicada a los niños* y *Lo inhumano*” (Vega 1).

Lyotard reconoce las contradicciones o inconsistencias en los grandes sistemas filosóficos y en el lenguaje mismo, para el cual lo considera como un vínculo social. Para el pensador es necesario dar cuenta de las paradojas que defendían el marxismo y otros sistemas desde la ilustración donde los regímenes prescriptivos no pueden reducirse a los valorativos, es decir lo justo no se extrae de lo verdadero, esta es la crítica que como él y otros pensadores realizan desde la mitad del siglo XX. Pero además centra su atención en lo que se reconoce como la incredulidad a los metarrelatos, donde el capitalismo no podría debilitarse como otros discursos legitimadores, pues su deseo que se extiende hasta el infinito (mayor ganancia, producción) encuentra un soporte en los media, llegando a las instancias del lenguaje donde todo se codificaría según criterios de mejor performatividad. Por último puntualizamos que Lyotard acepta la pluralidad en el pensamiento, esto porque no puede haber un solo principio rector, describe la condición de las sociedades contemporáneas, identifica sus problemas, y pide reflexión.

2.1.1 El pensamiento posmoderno de Lyotard

Ahora bien, al remitirnos al termino posmodernidad en un sentido filosófico recurriríamos evidentemente a Lyotard pues es el primero en usar esta categoría. En su obra *La Condición posmoderna*, donde introduce el término, se refiere a lo posmoderno como “la incredulidad con respecto a los metarrelatos” (Lyotard, *La condición posmoderna* 4) y al referirse a condición posmoderna la describe como el “estado de la cultura después de las transformaciones que han afectado las reglas del juego de la ciencia, literatura, artes a partir del siglo XIX” (Lyotard, *La condición posmoderna* 4). Señalamos que en una primera instancia Lyotard utiliza el termino en su obra para



describir la sociedades desarrolladas en relación con el saber (Lyotard, *La condición posmoderna* 4)

A Lyotard le incomodaría aquella posición que sitúa el término posmodernidad como un período histórico posterior a la modernidad, esto porque para él la periodización es una idea todavía clásica o moderna. El intento de periodización histórica se da por que la temporalidad moderna, está marcada por una diacronía que consiste en un continuo avance acompañado de la idea de progreso (Lyotard, *Lo inhumano* 34), aquí surgen los discursos legitimadores que se presentan como proyectos a culminarse en una nueva etapa histórica.

Para Lyotard el término posmoderno, indicaría simplemente “un estado de ánimo o mejor, de pensamiento” (Lyotard, *Reglas y Paradojas* 1). Este estado de pensamiento se caracteriza por cuestionar las directrices establecidas como un proyecto a culminarse. Ante la pérdida de credibilidad de estos relatos surge el problema de cómo responder a la ausencia de sentido.

Lyotard se refiere a lo moderno como la “consciencia de falta de valor de muchas actividades. El romanticismo es la consciencia de ausencia de sentido; lo posmoderno, es no saber cómo responder al problema del sentido” (Lyotard, 1992, p.1). En la consciencia de la falta de valor en lo moderno se ha procurado dar una respuesta filosófica y política, dando lugar a las meta narrativas de emancipación, de la realización de la razón, de la riqueza del capitalismo. (Lyotard, *Reglas y Paradojas* 1). Sucede que en las sociedades contemporáneas estos discursos pierden credibilidad y ya no bastan para asegurar un compromiso político, social y cultural. (Lyotard, *Reglas y Paradojas* 2). Lyotard nos dice:

“Hemos de afrontar el problema del sentido sin la posibilidad de resolverlo por la esperanza en la emancipación de la humanidad, como la



escuela de las Luces o el Idealismo alemán, ni por la práctica del proletariado para conseguir una sociedad transparente” (*Reglas y Paradojas* 2).

Este enunciado de Lyotard podemos interpretarlo como un desapego a las corrientes filosóficas predominantes desde la ilustración, en estas instancias el pensador francés asume la posición de comprender y dar cuenta de una condición predominante en la sociedad contemporánea, más no encontramos una posible solución si entendemos esta condición como un problema, cuando el lenguaje entendido como vínculo social es trastocado por el capital, dinamizando los criterios performativos.

Lyotard mencionaría como posmodernos a aquellos pensadores que han “centrado su interés en las inconmensurabilidades, al reflexionar sobre la deconstrucción de la escritura (Derrida), el desorden del discurso (Foucault), la paradoja epistemológica (Serres)” (Lyotard, *Reglas y Paradojas* 9). Podemos decir que el pensamiento posmoderno es reconocer la inconmensurabilidad de la realidad a la cual no podemos subordinar a un solo principio rector, en estas instancias cualquier discurso legitimador pierde credibilidad. Solo el capitalismo no podría desaparecer pues para Lyotard ha encontrado apoyo en el avance tecnológico, en donde podríamos englobar la telemática, siendo asuntos que caracterizan la condición posmoderna (Lyotard, *Reglas y Paradojas* 7).

Para Giani Vattimo, filósofo también considerado como posmoderno, los mass media han contribuido a la pérdida de sentido de una historia unívoca dando lugar a una multiplicidad de dialectos, que en términos de Lyotard podemos entenderlo como micro relatos. Vattimo identifica una sociedad compleja y caótica donde puede residir una esperanza de emancipación que consiste que aquellos pueblos y culturas considerados primitivos e ignorados por un eurocentrismo tengan voz y participación. (Vattimo, 2003, p.13). Lyotard encuentra que en la relación del capital con los lenguajes informáticos o tecnológicos se da lugar a una cuestión escabrosa pues aquellos



prescripciones o enunciados que no son sometidos a criterios de performatividad no son considerados y posteriormente desechados. *En reglas y paradojas* nos mencionaría que “los criterios de performatividad suponen una seria invalidación de las posibilidades del lenguaje” (Lyotard, *Reglas y Paradojas* 6). Es decir se puede dar una mayor apertura a una multiplicidad de posiciones filosóficas, políticas y sociales como Vattimo lo expondría, pero que con el continuo avance de la vinculación del capital con el lenguaje serán solo los criterios de mayor ganancia y producción que resalten en una sociedad contemporánea, aquellos que no se ajusten a estos podrían desaparecer.

Del lado opuesto encontramos a Hugen Habermas quien defiende a la modernidad como su proyecto, y no lo considera como algo ya acabado. A Habermas lo podemos ubicar en los pensadores reconstructores-reformistas en contraste a los deconstructores que serían los posmodernos. (Santana et al. 104). Este filósofo se aferró a la modernidad y no fue indiferente a los postulados de los pensadores posmodernos, sobre la crisis y contradicciones del proyecto moderno; en referente al proyecto diría que sus propuestas “son válidas para la sociedad actual, insiste en no abandonarlo sino aprender de sus errores” (Santana et al. 105). Habermas aun busca “una teoría universalista piensa que es posible hallar unas normas, a modo de leyes generales, que expresen una voluntad general” (Santana et al. 112), teniendo como base la teoría de acción comunicativa que busca un consenso en la sociedad, en donde los postulados generales se desprenden de las necesidades prácticas de la comunidad. Lyotard a referirse a Habermas y al proyecto moderno en *La posmodernidad explicada a los niños* aclararía que el proyecto no se encuentra inacabado sino liquidado y como causas principales tenemos “Auschwitz” como un reflejo de la contradicción moderna y sobre todo la predominancia de la tecnociencia capitalista (Lyotard, *La posmodernidad explicada a los niños* 30).

A Vattimo podríamos considerarlo como un militante de la posmodernidad, en su obra *Modernidad una sociedad transparente* nos habla



de un fin de la historia, da por terminado la modernidad esto principalmente por la irrupción de la sociedad de comunicación (Vattimo 13), dándose un espacio para lo que el consideraría una esperanza de emancipación. A diferencia de Vattimo y Habermas en Lyotard encontramos una posición que dista de encasillamientos por ello en ocasiones al referirse a posmodernidad aclara que ya está inscrita en la modernidad, se diferenciaría por ser un cambio en el pensamiento, que como lo aclaramos es la desconfianza en los paradigmas y universales.

2.1.2 El saber en la Condición Posmoderna

La incredulidad con respecto a los metarrelatos, los que podemos describir como las directrices a seguir para legitimar el saber, se da en una sociedad que ha alcanzado cierto progreso y desarrollo, aquí recaen “aquellas que han entrado en la llamada edad post industrial que comienza a fines de los años cincuenta” (Lyotard, *La condición posmoderna* 6), esta se caracteriza por el desarrollo de las tecnologías, se privilegia la mejor performatividad y competencia.

Podemos interpretar que se ha producido un cambio en los juegos del lenguaje de la sociedad, digámoslos con otro término los paradigmas, por lo que la noción de saber que correspondía a los paradigmas de la modernidad ya no se ajusta a los nuevos juegos del lenguaje de la sociedad posmoderna, aquí “el saber deja de ser en sí mismo su propio fin, pierde su valor de uso” (Lyotard, *La condición posmoderna* 7). Este ahora “es y será producido para ser vendido, y es y será consumido para ser valorado en una nueva producción: en ambos casos para ser cambiado” (Lyotard, *La condición posmoderna* 6). Si en la ilustración el saber, en específico el científico, era considerado como un camino para la exaltación del espíritu y mayor emancipación del hombre en las sociedades después de la segunda mitad del



siglo XX el saber pierde este estatus, ya sea por desconfianza a antiguos proyectos o por las mismas paradojas dentro de los sistemas que buscan totalizar la realidad, para llegar a convertirse en una mercancía más.

El saber se encuentra afectado en algunas de sus funciones las principales la investigación y la transmisión de conocimientos (Lyotard, *La condición posmoderna* 6). “Se convierte en una mercancía informacional indispensable para la potencia productiva, el saber ya es, y lo será aún más un evidente mayor en la competición mundial por el poder” (Lyotard, *La condición posmoderna* 7). Como causa de esto tenemos el avance de los media, con sus lenguajes informáticos y su relación con el capital, donde aquellas frases o enunciados que no sean reductibles a la lógica informática, la cual consiste en “transcribir una frase en una forma que permita enumerar sus unidades de información para que se convierta en una mercancía de sentido contabilizable” (Lyotard, *Reglas y Paradojas* 4), no son transmitidas y consideradas inconsistentes. Estos aspectos del saber no distan de la realidad del siglo XXI, Lyotard se encontró en un ámbito de un avance rápido de las tecnologías de comunicación que ahora se han potenciado increíblemente con el apogeo del internet y las redes sociales. Hoy se pueden evidenciar constantes investigaciones en el saber que se centran en la producción de nuevos productos informáticos que condicionan a sus usuarios a actualizaciones periódicas.

El saber en general para Lyotard

“no se reduce solamente a la ciencia, ni siquiera al conocimiento (...) se mezclan en él las ideas de saber hacer, de saber vivir, de saber, saber oír, etc. Se trata de competencias que exceda la determinación (...) y que comprendan los criterios de justicia, de belleza sonora, cromática (sensibilidad auditiva, visual). Permite buenas actuaciones con respecto a varios objetos del discurso: conocer, decidir, valorar, transformar” (*La condición posmoderna* 18).

Lyotard considera que la ciencia es un subconjunto de conocimientos cuyos enunciados son denotativos de verdad y falsedad.



En la pragmática social encontramos una heterogeneidad de enunciados los cuales pueden ser valorativos, denotativos, prescriptivos, performativos, y otros. Filósofos como Habermas pretenden establecer un metaprincipio unificador que establezca las reglas a seguir en estos enunciados o juegos del lenguaje, tal pretensión para Lyotard no es posible, esto por su desconfianza a principios generales. Al referirse al consenso que es el camino que Habermas postula, cree que si se podría llegar pero no a uno solo sino a múltiples y limitados por los sujetos implicados y el contexto, siendo de carácter finito (Lyotard, *La condición posmoderna* 52). Estos consensos pueden acogerse dentro del sistema, pero solamente porque lo benefician en aspectos de operatividad y eficacia.

En la condición posmoderna los juegos del lenguaje admiten diversas reglas dando lugar un contexto agonístico (de continuo dinamismo y competencia), tolerado hasta cierto punto en que privilegia, en un término laxo, la mejor performatividad en relación con las ganancias y mayor producción en un ámbito capitalista. Por juegos del lenguaje se entiende un vínculo social donde intervienen un destinador, destinatario y un mensaje, las jugadas que se pueden hacer y que se prefieren son las más eficientes, aquellas que guardan relación en gastar menos y producir más. Se rechaza aquello que no se adecuaría a este comportamiento produciendo cierto “terror, sed operativos, es decir conmensurables o desapareced” (Lyotard, *La condición posmoderna* 5). Estos postulados de Lyotard evidencian lo que consideramos un problema en la sociedad, que no es la imposibilidad de un metaprincipio sino aquel aspecto que se disfraza de democratización, el cual tolera diferentes manifestaciones siempre en el rango de que sean beneficiosos para el sistema, siendo específicos para el contexto capitalista, y corriendo el riesgo de ser atentados si no se ajustan a los criterios de performatividad, pierden valor aquellos enunciados críticos e interrogativos que pertenecen al campo del pensamiento.



Concluyendo en lo referente a la relación del saber con la condición posmoderna, Lyotard nos dice:

“El saber posmoderno no es solamente el instrumento de los poderes. Hace más útil nuestra sensibilidad ante las diferencias, y fortalece nuestra capacidad de soportar lo inconmensurable. No encuentra su razón en la homología de los expertos, sino en la paralogía de los inventores” (*La condición posmoderna* 5).

Recordemos que Lyotard admite la pluralidad de pensamiento y se aleja de los sistemas totalizantes. Normas prescriptivas no se reducen a valorativas para el pensador, tal vez el hecho de que en un solo principio prescriptivo intente determinar qué es lo verdadero y lo justo y que por este motivo pueda romper el vínculo social (la armonía entre emisor y receptor), le lleve a rescatar del saber posmoderno el poder dar cuenta y aceptar la paralogía que se entiende como nuevas jugadas o perspectivas no destinadas necesariamente para optimizar el sistema. Sin embargo en un contexto donde el capital y sus criterios de performatividad pretenden abarcar todo el ámbito social se puede caer en el riesgo de que los juegos del lenguaje sean violentados.

2.2.3 Decadencia de los metarrelatos y el capital

Como definición a relato tenemos que

“Es la forma por excelencia del saber. Lo que se transmite con los relatos es el grupo de reglas pragmáticas que constituyen el lazo social, estos determinan los criterios de competencia, definen lo que tiene derecho a decirse y hacerse en la cultura, y como son parte de esta, se encuentran por eso mismo legitimados” (Lyotard, *La condición posmoderna* 21).



En un contexto posmoderno se puede ver en la decadencia de los relatos un efecto del auge de las técnicas y tecnología (Lyotard, *La condición posmoderna* 32). Los dos grandes relatos o metarrelatos de la modernidad que han perdido su credibilidad ya sea por el desarrollo de las tecnologías, el recuperamiento y el auge del capitalismo en los años treinta, o por la erosión de su propio principio de legitimación, (Lyotard, *La condición posmoderna* 33) son los relatos especulativo y de emancipación.

“El primero es un metaprinipio que funda el desarrollo del conocimiento, la sociedad y el Estado en la realización de la vida de un Sujeto que Hegel llama espíritu (dialéctica de la idea); el saber encuentra en principio su legitimidad en sí mismo, y es él quien puede decir lo que es el Estado y lo que es la sociedad porque es el saber de esos saberes” (Lyotard, *La condición posmoderna* 30).

Para Lyotard es especulativo porque no se funda en un sujeto positivo o concreto como si lo haría el relato de emancipación. En este “el saber no encuentra su validez en sí mismo, en un sujeto que se desarrolla al actualizar sus posibilidades de conocimiento, sino en un sujeto práctico que es la humanidad” (Lyotard, *La condición posmoderna* 30). Tiene el carácter de emancipación por que determina lo verdadero y lo justo desde las necesidades de los individuos, aquí el saber de carácter científico se limita solo a demostrar la realidad, requerimiento necesario para las prescripciones del sujeto práctico, que es quien decidirá lo mejor para la colectividad.

Para Lyotard marxismo se ha encontrado implicado entre ambos metarrelatos, es especulativo cuando el estado o el partido busca totalizarse, y es emancipativo cuando aún conserva las esperanzas en la liberación del proletariado, subordinando la investigación de las ciencias a contribuir a estos fines.



Lyotard encontraría que ante el debilitamiento en la confianza de los relatos, el conocimiento científico podría jugar sus propios juegos del lenguaje (Lyotard, *La condición posmoderna* 33). En el caso del relato de emancipación la ciencia al limitarse a enunciados denotativos, y no prescribir en otros aspectos del conjunto social, adquiere un estatus de sistema que posee un lenguaje con reglas propias, cuya legitimación no consistiría en un ideal especulativo, sino en la inventiva por nuevas reglas y jugadas.

Otro de los metarrelatos emancipadores es el capitalismo con su promesa de que todos se enriquecerán (Lyotard, *Reglas y Paradojas* 4), es evidente que las propuestas económicas de libre competencia donde la ballena devora los peces pequeños, o aquellas consignas de abolir la pobreza ya no son creíbles para el conjunto social. Este como otros grandes relatos han perdido credibilidad pero su condición dista de los demás, porque para Lyotard:

“el capitalismo no está acabado, este no sabe cómo legitimarse. Lo que hace hoy es explotar una fuerza que hasta ahora había desperdiciado, la del lenguaje, gracias al desarrollo de los media y de las técnicas de información, y con la perspectiva de la informatización de la sociedad en su conjunto, es decir, de todos los cambios de frases de importancia para la sociedad, el capitalismo saldrá de la crisis” (Lyotard, *Reglas y Paradojas* 4).

Hoy más que nunca se puede dar por sentado que el capitalismo es un sistema predominante en las sociedades contemporáneas, como causa de su permanencia Lyotard encuentra que es gracias a las tecnologías de información y comunicación que desde un inicio han potenciado al capital. “El cual ha subordinado su realización a criterios tecnoficistas: la regla de performatividad que exige la optimización sin fin de la relación gasto/ganancia (input/output)” (Lyotard, *Reglas y Paradojas* 7). Es decir es más conveniente para el sistema aquellas maniobras que puedan gastar menos recursos y al



mismo tiempo producir y ganar más. El capitalismo ha logrado en todos los ámbitos dinamizarse a pesar de las críticas e interrogantes a su realidad.

Personalmente creemos que el capital en todas sus formas socialista, liberal, neoliberal, etc., no podría desaparecer, y más aún en ausencia de criterios morales y éticos que se han visto aplazados por otros de eficiencia y operatividad. Es un monstruo cuya voluntad se extiende hasta el infinito siendo su movimiento la pura inercia, valorando solo los criterios de operatividad que prefiere el sistema.

Es un problema que Lyotard da razón y lo considera como principal en la sociedad contemporánea. En *Reglas y paradojas* nos menciona que “bajo la apariencia de ampliación de mercados y de nueva estrategia industrial, el siglo que viene será el de la penetración del deseo de infinito, según el criterio de la mejor performatividad, en los asuntos del lenguaje” (Lyotard, *Reglas y Paradojas* 8). Los juegos del lenguaje, una vez aceptada la inconmensurabilidad de estos, admiten múltiples jugadas o enunciados, y limitarse solo a una sola clase, en este caso los performativos, atenta contra el vínculo social (Lyotard, *La condición posmoderna* 37). Pues el capital puede excluir al destinatario como a su mensaje si no se ajustan a los criterios de eficiencia y operatividad. Para Lyotard esta es una seria invalidación a las posibilidades del lenguaje (Lyotard, *Reglas y paradojas* 9), siendo el filósofo un partidario de la multiplicidad de criterios y de pensamiento, esta es una realidad que evidentemente se debe conocer y denunciar.



2.3. La categoría de lo sublime en François Lyotard

2.3.1. Influencia kantiana

Para Kant, el sentimiento sublime es una afección fuerte y equívocado porque provoca placer y pena. El giro kantiano propone un lugar diferente al sujeto en la realidad, pues éste es capaz de concebir la contradicción. Sin embargo, el conflicto está en cómo el sujeto percibe una cosa y cómo se presenta. “Hay conocimiento si, en principio, el enunciado es inteligible y si, a continuación, se puede sacar ciertos “casos” de la experiencia que se “correspondan” con éste” (Lyotard, La posmodernidad explicada a los niños 20).

“Lo bello y lo sublime convienen en que ambos agradan por sí mismos” (Kant, 68). Sin embargo, hay que distinguir lo bello de lo sublime. Lo bello corresponde a la forma del objeto, mientras que lo sublime se busca en un objeto sin forma. Lo bello está ligado a lo limitado, mientras que lo sublime está vinculado a lo ilimitado porque es el manifiesto de la indeterminación plasmada en un concepto de la razón. Lo sublime realiza una suspensión momentánea de las fuerzas vitales produciendo un placer negativo. Lo bello está propiamente en la naturaleza, por lo que nuestra imaginación y nuestro entendimiento concuerdan con la capacidad de representarlo, pero lo sublime no está propiamente en la naturaleza sino que a través de objetos de la naturaleza –en cuantos estos excitan sin el auxilio de ningún razonamiento– pueden servir para exhibir un sentimiento de sublimidad a partir del sujeto. Además, lo sublime va más allá de la sensibilidad puesto que para exhibirlo recurre a las ideas de la razón (Kant, Crítica del Juicio 69).

El sentimiento de lo sublime se da en primera instancia cuando el sujeto aprehende algo grandioso produciéndole sensación de caos. Después de esto,



el sujeto suspende el juicio frente al espectáculo que percibe causándole dolor debido a que ese objeto le sobrepasa, es decir, se siente insignificante físicamente ante lo no medible. El objeto inmensurable hace que la sensibilidad del sujeto perciba racionalmente el concepto del objeto. El objeto infinito afecta la sensibilidad del sujeto de manera que alcance conciencia de su superioridad moral frente a la naturaleza, pero de manera caótica (Trías 38-39).

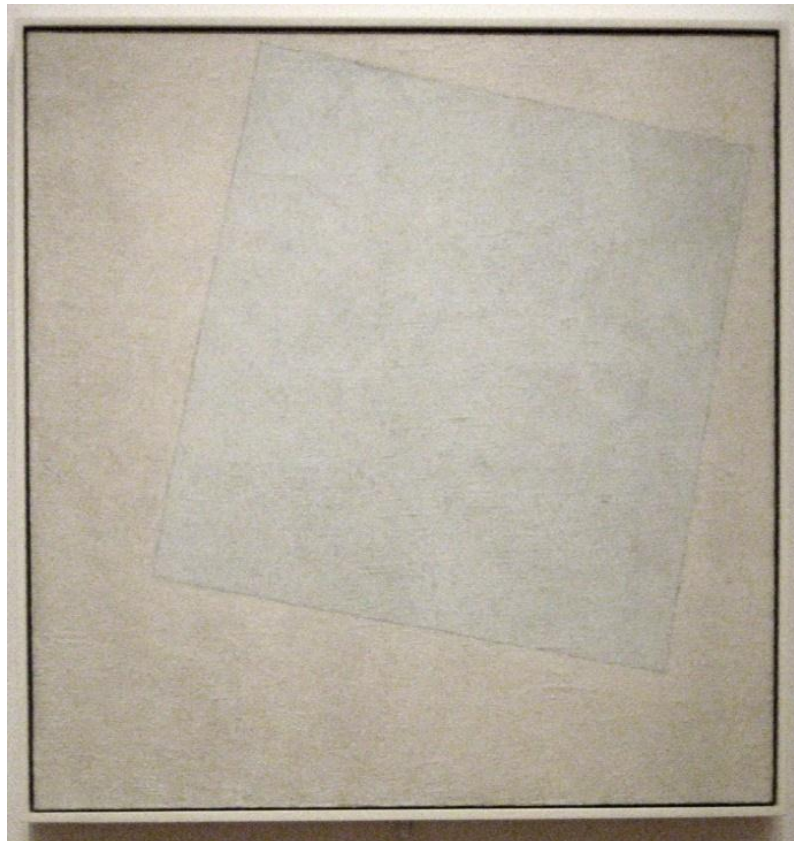
Así mismo Lyotard toma esta concepción de lo sublime en cuanto sentimiento de placer y ausencia. El terror que el sujeto siente es debido a que lo sublime de un objeto sobrepasa su capacidad de perpetuarlo en la sensibilidad para representarlo. Las facultades del sujeto para concebir un objeto y las facultades para representarlo entran en conflicto esta carencia es lo que causa terror y dolor (Lyotard, La posmodernidad explicada a los niños 20).

2.3.2. La estética de lo sublime

En la experiencia estética hay belleza si la obra de arte percibida por la sensibilidad causa un placer que puede ser universalizado. El juicio reflexivo se da cuando existe la capacidad de presentar y concebir un objeto correspondiente al concepto. Lo sublime sucede cuando la imaginación no puede presentar un objeto de acuerdo a un concepto. No existe la capacidad de presentar un ejemplo del mundo aun conociéndolo en su totalidad. Conocemos lo grande pero somos incapaces de presentar esa grandeza en un objeto, porque parece ser insuficiente. Esto produce que la realidad no puede ser mostrada por la experiencia sino solo mediante de Ideas que no permiten la estabilización del gusto, la experiencia está oculta. Esta ausencia de presentación se debe a la ausencia de forma. Lo impresentable produce en la imaginación la noción de lo infinito. Por lo tanto la sublimidad solamente puede

ser presentada en forma negativa, por ejemplo en una pintura de Malevitch⁵ hay una representación blanca de un cuadrado que significa la impresetación de la obra (Lyotard, La posmodernidad explicada a los niños, 20-21)

Malevich se pregunta: ¿qué puede sobrevivir de esta obra de permanente destrucción? A lo cual se responde que la imagen de destrucción es lo único que sobrevive. Su mecánica de reducir la obra a la simplicidad pretende decir que el tiempo destruye toda materialidad, sin embargo no puede destruir la imagen de la destrucción. El aquí y ahora demuestra que ninguna imagen puede estar infinitamente estabilizada, pero tampoco puede ser destruida porque su destrucción nos remite a la misma (Groys 4-5)



Kazimir Malevich 'Suprematist Composition White on White', óleo sobre lienzo, 1918, Museo de Arte moderno.

⁵ Kazimir Malevich (1878-1935), artista ruso, considerado uno de los más representativos en el arte moderno. Sus percepciones en la pintura tenían que ver con la abstracción geométrica, su arte no estaba sujeto a objetivos concretos, sino a un arte abstracto. Esta obra está dentro de la corriente suprematista. Malevich reduce las técnicas de pintura a lo mínimo posible –sin fondo ni volumen- dejando solamente el color como su atributo esencial. La figura geométrica en el fondo de color blanco más puro pretende dar la sensación de movimiento.

Este tipo de arte vanguardista pretende causar placer dando pena. Para Lyotard este arte ha intentado legitimar lo sublime, puesto que muestran la inconmensurabilidad de la realidad sin relación con el concepto. Sin embargo, de esto se trata, ya que si se buscara esta vinculación con la naturaleza y la técnica, como Habermas afirmaba, sería la concepción clásica de la belleza. Lo sublime no está propiamente en la naturaleza sino en la capacidad del sujeto en captar la sublimidad en los objetos de la naturaleza (Lyotard, La posmodernidad explicada a los niños 22).

Mediante la aprehensión de la Idea de lo sublime es posible concebir lo oculto. Sin embargo, en la representación es insuficiente debido a la grandeza y poderío de lo sublime, que está dentro de las ideas irrepresentables. Los conceptos no pueden ser representados, entonces el silencio es la impotencia del lenguaje, una posibilidad dentro de lo imposible. Por otra parte, el terror hace alusión a la indeterminación de lo que está en lo oculto, lo que no se muestra. Un ejemplo en la música de este silencio fue la obra de John Cage y obra 4'33''.





Él se sienta en cuatro minutos y 33 segundos frente a su piano sin tocarlo, solamente hace breves señas con sus manos, como si pretendiera explicar la ausencia del sonido. Lo sublime estaría relacionado con esta obra en cuanto ésta contiene solamente una alusión a lo que se desea pero no se puede representar dando como resultado lo ausente.

En cuanto a la naturaleza, no puede ser representada en lo sublime. Todo lo contrario lo sublime crea su propio mundo, en el que esa ausencia caótica, incluso monstruosa puede ser sublime. La indeterminación de los sublime produce dolor que viene de la pena. La literatura puede crear ese mundo paralelo puesto que la palabra genera ideas, esas ideas pueden quedarse en el intelecto para acoger la contradicción entre placer y dolor.

Lyotard, menciona a Burke, que subestimaban el poder de captación de los sublime dentro de un espacio que pretende agregarle forma, como sabemos lo sublime al ser infinito no posee forma por lo tanto la pintura no era capaz de captar la sublimidad (Lyotard, Lo inhumano 91). Solamente por medio de la literatura puesto que ésta puede acercarse mucho más a lo infinito al carecer de formas específicas limitantes haciendo que la razón la capte de manera ilimitada.

Sin embargo para Kant, esta representación a pesar de ser insuficiente, puede ser válida en cuanto es una representación solamente en forma negativa que escapa de la presión figurativa. Lyotard toma como referencia a Newman⁶ para un acercamiento de la sublimidad en la pintura. Él dice que no pretende

⁶ Barnett Newman (1905-1970) Pintor y escultor americano, expresionista abstracto. Desde 1930 empezó con a pintar desde el expresionismo americano, lamentablemente sus primeras obras no eran reconocidas como arte, incluso fueron destruidos. En 1949 pintó sus primeros cuadros en tamaño de una pared. Su primera exposición individual fue en la Betty Parsons Gallery, Nueva York, 1950. Pintado de 1958-62 en blanco y negro; a finales de 1960 con colores de excepcional pureza y la saturación. Su trabajo tarde a partir de 1965 incluyó un pequeño número de esculturas de acero (TATE, Barnett Newman).

ese encerramiento figurativo, sino la asimilación del tiempo (Lyotard, *Lo inhumano* 91).

La asimilación del tiempo pretende mostrar el *now* de la conciencia, que es desconocido. Se trata de pensar que algo sucede, es una ocurrencia. Esa ocurrencia es indeterminada (ahí su sublimidad), es un cuestionamiento que no pretende ser determinado por un sistema teórico, sino ser percibido como una interrogación constante. (Lyotard, *Lo inhumano* 92)

Generalmente, cuando surge una obra artística la conciencia está predispuesta a pensar en un “después”. Sin embargo, esta estética vanguardista propone que nada más suceda, esto generalmente produce angustia, la espera (un valor negativo). Esta sensación de espera, puede producir placer, debido a que el hombre acoge una alegría ante lo desconocido (Lyotard, *Lo inhumano*, 97)



Barnett Newman, *Moment*. Óleo sobre lienzo, 1946. Presentado por la señora -Annalee Newman, viuda del artista, en honor a la Dirección de Sir Alan Bowness 1988

Podemos comparar esto con el pensamiento de Deluze, quien considera que las creaciones artísticas provienen principalmente de las sensaciones. El artista no se concentra en buscar las leyes en medio del caos



sino tomar trozos de este caos para representarlos en “bloques de sensaciones”. La obra de arte está situada en el aquí y ahora porque no tiene más finalidad que presentarse como la singularidad del acontecimiento (Ordoñez 147)

Esta contradicción es posible y descrita como *lo sublime* desde los siglos XVII y XVIII. Lo sublime, en francés, generalmente, es descrito para expresar lo asombroso y admirable, aunque en el campo estético ésta categoría es más compleja. A diferencia de Burke, Newman no considera que la sublimidad está en el surrealismo, pues éste pretende presentar lo irrepresentable en otro mundo, pero, para Newman la sublimidad está aquí y ahora en la innecesaridad de lo que sucede, en la nada, esa ausencia pretenciosa de la inteligencia (Lyotard, *Lo inhumano* 91).

Lyotard analiza lo sublime en Burke. En Burke lo sublime causa placer, terror y muerte, “la amenaza de que no suceda nada más” (Lyotard, *Lo inhumano* 96). El terror es la privación, el vacío de que algo no suceda o deje de suceder. Para que exista el placer en el terror tiene que existir un suspenso, un alejamiento de la causa de la amenaza para sentir alivio. La amenaza es un objeto muy grande que produce asombro, una especie de admiración, este sentimiento hace que el alma permanezca inmovilizada (como si estuviera muerta). Cuando se aleja esta amenaza el alma siente deleite. Así, esta mezcla de sensaciones nos conducen a sentir el hilo entre la vida y la muerte, la sublimidad para él ya no está en la elevación sino en la intensificación.

2.4. Lo sublime moderno y posmoderno

En la modernidad se establecen los metarrelatos. Se basa en ideas de liberación, emancipación y búsqueda de sistemas totalizantes. La idea de universalidad se planta en la modernidad para jugar en favor de la “astucia de



la razón” hegeliana que han permitido el progreso del capitalismo en pos de legitimar el poder.

El proyecto de modernidad no solo fue olvidado sino que fue liquidado, un ejemplo es Auschwitz: aquí se muestra la manera en que un relato deja de ser creíble axiológicamente. Los metarrelatos tienen la función de legitimar, a pesar de estos ejemplos que le restan credibilidad no se puede decir que no hay ya relatos creíbles.

Lo posmoderno es inevitablemente dependiente de lo moderno, ya que éste le antecede y fue producto de sospecha para un cambio. Sin embargo, tanto la modernidad como la posmodernidad en el arte son coexistentes, percibimos lo posmoderno ya que tenemos una noción de lo moderno, no es una culminación o un avance sino una dualidad (explicar con profundidad esta dualidad). (Lyotard, La posmodernidad explicada a los niños 25).

“La estética moderna es una estética de lo sublime pero nostálgica” (Lyotard, La posmodernidad explicada a los niños 25). Quien contempla puede tener el sentimiento sublime mediante la ausencia de la representación y activación de la razón que la percibe, y el dolor de que la imaginación no sea capaz de concebir el concepto.

Lo posmodernos sería aquello que se niega a la representación de las formas bellas y que recurre a la nostalgia de lo ausente, de lo impresentable. El artista cumple un papel filosófico al realizar sus creaciones, puesto que primero establece su obra, y después la justifica, utiliza sus propios criterios, por eso una obra siempre es prematura puesto que la posmodernidad no es un período en sí sino una paradoja del futuro en modo presente.



En cuanto al arte se da un desarrollo de las vanguardias modernas que en principio fueron sujetas a normas, pero hay una transformación de los modos de expresión, por ejemplo hay que pensar en artistas como Duchamp, en el que se mira claramente una anamnesis, una terapia psicológica en el arte que le permite descubrir sucesos pasados que describirían sus aflicciones presentes en sus vidas. El post- aquí es un análisis, anamnesis, anagogía y anamorfosis de un olvido inicial.

Lo sublime está ligado al arte en cuanto es infinito, y al ser infinito carece de forma. Cuando nuestra imaginación no puede representar las formas se siente herida, esa herida puede ser presentada mediante la ausencia. Cuando pensamos en una obra de arte posmoderna vanguardista en el que pretenda llegar a lo sublime –siguiendo a Lyotard- debemos entender que su finalidad no tiene más fin que hacernos entender que lo infinito es irrepresentable, no se debe pensar en lo que está presente, sino en lo que le hace falta. Los fragmentos de realidad presentados nos llevan a ese sentimiento de dolor de mirar nuestra finitud ante lo infinito.



CAPÍTULO III

LA ESTÉTICA DE LO SUBLIME DE JEAN FRANÇOIS LYOTARD EN LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA DEL SIGLO XX

3.1 ¿Cómo concibe Lyotard la condición del arte en el siglo XX?

En sus reflexiones Lyotard recurre a la noción de realismo para abordar este tema. Por realismo en las artes en un sentido general podemos entender la búsqueda de una representación objetiva de la realidad, produciéndose en su surgimiento un apogeo y posterior exigencia (Gombrich 511-514). Reflejo de esto es el realismo pictórico del siglo XIX. Lyotard cuando habla de realismo se acerca a una definición más global y crítica. En *Una fábula posmoderna* mencionaría que “el realismo es el arte de hacer la realidad, saber la realidad y saber hacer la realidad” (Lyotard *Moralidades posmodernas* 16). En Lyotard podemos entender por realismo como una serie de prescripciones impuestas por quien posee el poder, el arte es en este contexto realista si las respeta. El pensador identifica dos instancias que determinan el realismo en las artes estas son la política (de los partidos nacionalistas), y el capital. (Lyotard, *La posmodernidad explicada a los niños* 17)

A su vez en la lectura de Lyotard podemos encontrar una acepción de realismo que refleja el análisis y la crítica que hace el filósofo francés de las artes y en especial las vanguardias en el siglo XX. En *la posmodernidad explicada a los niños*, nos dice que el “realismo (...) se propone evitar la cuestión de la realidad implicada en la cuestión del arte” (Lyotard, *La posmodernidad explicada a los niños* 16). Es decir nos encontramos frente a un realismo a quien no le es provechoso que el arte mismo reflexione sobre su



condición, sobre lo que puede expresar, y cuáles son sus posibilidades. Aquí el artista asume una posición caracterizada por el no examen de los supuestos teóricos en el arte y no dando lugar a nuevas propuestas e innovaciones. Ante esta situación el realismo, entendido de esta manera, “se encuentra entre el academicismo y el kitsch” (Lyotard, *La posmodernidad explicada a los niños* 17), pero, ¿Cuál es la razón de que se produzca esto?

Como sabemos, una de las características de la condición posmoderna es el continuo desarrollo de la tecnociencia regida por criterios de performatividad, esta ha tenido su influencia en las artes y se ha presentado como un desafío (Lyotard, *La posmodernidad explicada a los niños* 15). Este desafío consiste en que permite realizar o reflejar mejor los objetos de la realidad, pues lo hace más rápidamente y con mayor difusión, además permite una óptima comunicación entre la obra y el espectador, en el sentido que hay una mejor aceptación; según estas características el cine y la fotografía pueden imponerse a la pintura y a la novela (Lyotard, *La posmodernidad explicada a los niños* 16). Podemos relacionar el problema con la pérdida de aura en las artes planteado por Walter Benjamín. En la época de la reproductibilidad técnica, una obra de arte pierde su singularidad y originalidad por la reproductibilidad que ofrece múltiples copias, siendo esto lo importante más no el mensaje de la obra. Se pierde el valor de lo nuevo y original, teniendo mayor relevancia la reproducción, que responde a una instancia política que determina a su vez al arte (Benjamín 3). Lyotard conoce el pensamiento de Benjamín pero procura definir los alcances de la relación tecnociencia (tecnología y capital) y artes (Lyotard, *La posmodernidad explicada a los niños* 15).

Para Lyotard, en estas circunstancias, en donde las artes se encuentran débiles en representar la realidad, se produce una escisión en la literatura y la pintura en lo referente a la condición del artista, para el cual le quedan solo dos opciones: una que consiste en “poner en entre dicho las reglas de las artes plásticas y narrativas, y ofrecer nuevos caminos compartiendo sus sospechas



en sus obras” (Lyotard, *La posmodernidad explicada a los niños* 16), padeciendo el posterior rechazo de aquellos que demandan la falta de realidad e identidad⁷ (aquí podemos reconocer a las vanguardias). La otra corresponde al “abandono del reexaminar las reglas del arte, aceptando el conformismo de masa, y brindando objetos y situaciones que satisfagan la realidad que les reclama” (Lyotard, *La posmodernidad explicada a los niños* 16). Lyotard encuentra que esta segunda opción es la más manifiesta, y es donde se presenta una acepción del realismo que rechazan las vanguardias, que proponen e investigan nuevas sensibilidades, producto de cuestionarse sobre los alcances del arte mismo. Como se mencionó anteriormente este realismo se encuentra entre el academismo y el kitsch.

En lo referente al academicismo, Lyotard dice que cuando el ataque a la experimentación artística la realiza la instancia política, la hace de manera reaccionaria, porque “el academicismo impone criterios a priori que seleccionan de una vez para siempre cuáles han de ser las obras y cuál el público” (Lyotard, *La posmodernidad explicada a los niños* 17). El espectador para determinar que una obra de arte sea bella debe recurrir a los criterios establecidos, encontrar en esas obras las representaciones de imágenes, como la raza, la nación, ideales, que buscan imponer las instancias políticas como el academicismo del socialismo y del nacional socialismo del siglo XX para quienes las vanguardias son una amenaza por el hecho de interrogar y buscar nuevas representaciones (Lyotard, *Lo inhumano* 129). En la novela *La insoportable levedad del Ser* de Milan Kundera, podemos ver un ejemplo de esto. Sabina uno de los personajes desdeña de los academicismo en el arte, en su educación en la academia de pintura le es prohibido pintar al estilo de Picasso, los estudiantes están obligados a ajustarse al realismo socialista siendo lo común retratar a los líderes comunistas. (Kundera 42)

⁷ De la lectura de Lyotard referente al realismo se produce un “llamado al orden, un deseo de unidad, identidad, seguridad y popularidad, entendido como aceptación de las masas” (Lyotard, *La posmodernidad explicada a los niños* 14).



La segunda instancia consiste, en palabras de Lyotard, que cuando el reclamo de la realidad corresponde al capital, la manera de rechazar, la innovación y las vanguardias provienen en una apelación al eclecticismo que caracteriza el transvanguardismo. Este rechazo se realiza de manera indirecta, “el eclecticismo del consumo permite mezclar en una misma superficie los motivos neorrealistas o hiperrealistas y los motivos abstractos, líricos o conceptuales, señala que todo da igual porque todo es apto para el consumo” (Lyotard, *Lo inhumano* 130). Entonces se violenta la indagación artística y se ofrece un arte que invoca al kitsch al dirigirse a un público que puede aceptar la amalgama de estilos. Por kitsch podemos entender al arte fácilmente comercializable, el móvil del público que lo consume no es porque le ha cautivado el mensaje o lo que representa la obra sino por pretender un estatus social, por lo que está dispuesto a pagar suntuosas sumas de dinero por obras irreverentes, complejas y abstractas, por el simple hecho de que está en boga. De la misma manera los artistas ubicados en este contexto componen sus obras no como una búsqueda del artista por nuevas expresiones, sino simplemente para que se vendan.

Lo que se obtiene como resultado es el realismo del que más da “este realismo del dinero, cuya característica es que a falta (o exigencia) de criterios estéticos, sigue siendo posible y útil medir el valor de las obras por la ganancia que se puede sacar de ellas” (Lyotard, *La posmodernidad explicada a los niños* 18). Aquí “la investigación artística y literaria está doblemente amenazada por la política cultural y por el mercado del arte y del libro” (Lyotard, *La posmodernidad explicada a los niños* 18).

En el siglo XX nos encontramos a un realismo que no se propone examinar esta cuestión en el arte mismo, el arte no se interroga por sus posibilidades ni condición, en el academicismo sigue las prescripciones establecidas y en el skitch su motivación es el mercado. Lo que se produce es una reticencia de las vanguardias por que no se adaptan al realismo impuesto,



estas en la modernidad no se las ha podido relegar a pesar del academicismo presente de la época (Lyotard, *La posmodernidad explicada a los niños* 15), pero que en siglo XX se intensifica su necesidad de examinar sus supuestos, de preguntarse por el arte mismo, y a una búsqueda de hasta donde podría llegar, claro está solo posible por aquellos artistas que asumen una posición interrogativa de su oficio, ante la pérdida de realizar eficazmente los objetos en la condición posmoderna. Es decir el paradigma en que el arte tenía que ser un reflejo fiel de la realidad pierde legitimidad, siendo posible después de ello nuevas representaciones, al no estar ya regidos por un relato, lo mismo podemos encontrar en otros ámbitos de la realidad, como en las ciencias. Arthur Danton en su obra *Después del fin del arte*, señala que después del modernismo el arte no sigue paradigmas, pierde legitimidad el relato de la mimesis, que es la copia fiel de la realidad representada en el arte, este ahora prosigue caminos en busca de nuevas expresiones, sin ajustarse a nuevos relatos, situación que compara con la filosofía y las ciencias en siglo XX. Las primeras se encuentran relegadas por el positivismo, y los criterios de verificabilidad, la metafísica no es considerada como conocimiento verdadero, la filosofía en estas instancias es considerada como una herramienta de las ciencias, cuando se limita a teorizar sobre su lenguaje y verificabilidad, encontrando inconsistencias en la ciencia misma, llevando la sospecha mucho más allá (p. 165-167). No sería raro más tarde encontrar ensayos y trabajos metafísicos después que la ciencia pierda legitimidad como único saber verdadero.

3.2 ¿Cómo relaciona Jean François Lyotard lo sublime con la producción artística del siglo XX?

El arte que aborda Lyotard en sus reflexiones corresponde a las vanguardias artísticas, que tuvieron su despliegue en el siglo XX y por ello consideradas parte del arte moderno. En *La posmodernidad explicada a los*



niños Lyotard establece una relación entre lo sublime y las vanguardias distinguiendo dos tipos: sublime moderno y sublime posmoderno.

Vanguardia proviene del término francés *avant-garde* el cual tiene un origen militar (Schulte-Sasse 543). En términos generales las vanguardias son un tipo de arte que se caracteriza por la experimentación y la búsqueda de nuevas sensibilidades, por encima de los cánones impuestos sobre las artes y la belleza. Esta se comienza a rastrear en:

“los artistas que empezaron a reaccionar en contra de la cultura del consumo emergente a finales del siglo XVIII y especialmente en el romanticismo alemán temprano, el cual puede verse como el primer movimiento modernista en la historia del arte. Esta reacción fue más fuerte, sin embargo, entre 1890 y 1930, un período particularmente intenso de experimentación con formas iconoclastas y herméticas. Estas cuatro décadas llamadas (...) como la vanguardia histórica trajeron consigo una variedad de ismos tales como el futurismo, el cubismo, el expresionismo, el dadaísmo, el constructivismo ruso y el surrealismo. Los más tardíos de estos vendrían a presentar la culminación de la historia de los movimientos de vanguardia” (Schulte-Sasse 544).

Para Yurkievich:

“La vanguardia instauro la ruptura de la tradición y la tradición de la ruptura. Surge íntimamente ligada a la noción de crisis generalizada, de corte radical con el pasado, de gran colapso. Aparece consubstanciada con la necesidad de cambio e impone al arte una transformación continua” (1).

De esta definición destacamos la tradición de la ruptura y la transformación continua del arte, en donde encontramos enfoques críticos o más bien autocríticos para con la modernidad misma ya sea en la performance de la producción artística persiguiendo lo impresentable (evitando una secularización sobre lo que debe llamarse arte) o haciendo alusión a la



cuestión social, la obra *Guernica* de Picasso que corresponde a la corriente cubista es un ejemplo de ambas perspectivas.

Entre las características de las vanguardias tenemos que: “No sólo suponen una ruptura formal sino un cambio de concepción respecto al ser, la esencia y el sentido de las artes” (Maldonado 160).

Maldonado sostiene que los creadores tienen mayor libertad y apelan más a la intuición que a la razón, pudiendo renovarse las estrategias de representación, al ya no estar sujetos a academicismos. Los receptores ante las vanguardias abandonan sus viejos modos de interpretación, entienden que ya no es una estética de lo bello, es un arte que rompe moldes, cuya riqueza se encuentra en el desafío a lo racional, a lo complejo de sus formas como de sus planteamientos. (165-170).

Entonces encontramos en el vanguardismo un movimiento importante en donde no está prohibido el preguntarse sobre la condición del arte y del artista, dando lugar a la innovación en busca de nuevas manifestaciones en donde lo importante es la búsqueda interior, y el alejamiento a los academicismos burgueses (Schulte-Sasse 544) que propugnan un arte destinado a las masas condicionadas al mayor consumo y mejor operatividad.

Lyotard aborda la relación entre las vanguardias y lo sublime como una manera orientada a conceptualizar el asunto de la posmodernidad. En el romanticismo la estética de lo sublime a la que contribuyó Burke, y en menor medida Kant, abrió las puertas a las vanguardias para nuevas manifestaciones (Lyotard, *Lo inhumano* 105), en el siglo XX la estética de lo sublime determina de cierta manera el proceder de las vanguardias, para Lyotard “la estética de lo sublime encuentra en el arte moderno (incluyendo la literatura) su fuente, y la



lógica de las vanguardias sus axiomas” (Lyotard, *La posmodernidad explicada a los niños* 20).

Para Lyotard el sentido de lo posmoderno en las artes tiene una estrecha relación con lo moderno. “El primero se encuentra implicado en el segundo, pues posee un rasgo característico de la modernidad que es la sospecha” (Lyotard, *La posmodernidad explicada a los niños* 23). Partiendo de Lyotard podemos entender que lo posmoderno sospecha sobre lo postulado por la modernidad, o más bien que la modernidad sospecha sobre sí misma y recibe el nombre de posmoderno porque guarda un matiz diferente. De hacer ver lo impresentable en la presentación misma. El asunto resulta complejo procuraremos esclarecerlo.

Esta sospecha en el arte ha sido reflejada de la siguiente manera:

“¿Contra qué espacio arremete Cézanne? Contra el espacio de los impresionistas. ¿Contra qué objeto arremeten Picasso y Braque? Contra el de Cézanne. ¿Con qué supuesto rompe Duchamp en 1912? Con el supuesto de que se ha de pintar un cuadro, aunque sea cubista” (Lyotard, *La posmodernidad explicada a los niños* 23)

Lyotard considera que:

“La modernidad se desenvuelve en la retirada de lo real y de acuerdo con la relación sublime de lo presentable con lo concebible, en esta relación se pueden distinguir dos modos (...): uno correspondiente a lo sublime moderno y el otro a lo sublime posmoderno” (*La posmodernidad explicada a los niños* 23).

Profundizamos en estos aspectos: La modernidad da cuenta de lo poco que tiene de realidad la realidad, ello ha dado origen a las ciencias y el capital, es el continuo trabajo de la sospecha, el filosofar. Esta sospecha encuentra sus



reminiscencias en el nihilismo de Nietzsche, para el cual pierde legitimidad los grandes sistemas, pero también ve su germen en la estética de lo sublime que ha planteado Kant en el sentido que manifiesta la inconmensurabilidad que tiene la realidad a la que solo puede aludir⁸ (Lyotard, *La posmodernidad explicada a los niños* 20-22).

El asunto de lo sublime moderno y posmoderno ya lo hemos tratado en el capítulo dos, pero creemos conveniente retomarlo para entender la vinculación de lo sublime en la producción artística del siglo XX.

La estética moderna que es una estética de lo sublime nostálgica, porque hace alusión a lo impresentable, solo puede concebir, más no representar. Esta alusión consiste en la ausencia de lo impresentable, en “hacer ver que hay algo que se puede concebir y que no se puede ver ni hacer ver” (Lyotard, *La posmodernidad explicada a los niños* 21). Para Lyotard los artistas que se encuentran en esta estética son: los expresionistas alemanes, Malevitch, Chirico. Alegan a lo impresentable haciendo notar que no se puede ver, mediante una presentación negativa. (Lyotard, *La posmodernidad explicada a los niños* 24).

Para Lyotard este no es el auténtico sentimiento sublime que es la combinación intrínseca de placer y de pena: “el placer de que la razón exceda toda presentación, el dolor de que la imaginación o la sensibilidad no sean a la medida del concepto” (Lyotard, *La posmodernidad explicada a los niños* 25), este se encuentra en lo sublime posmoderno.

⁸ En *La Posmodernidad explicada a los niños* Lyotard nos dice que “al mismo tiempo humilla a un realismo que piensa estar al frente de una estética de lo bello, cuando las vanguardias no abandonan los artificios de representación en la búsqueda de lo impresentable”. (22).



En esta estética sublime, radica para Lyotard, el centrarse en la facultad de concebir del entendimiento, recordemos que en lo sublime kantiano se puede concebir mas no presentar, y también en “poner acento en el acrecentamiento del ser y el regocijo que resultan de la invención de nuevas reglas de juego, en la pintura, en el arte (...). En esta estética de lo sublime posmoderno están: Lissitsky, Duchamp” (Lyotard, *La posmodernidad explicada a los niños* 24).

En lo sublime posmoderno el artista no trabaja con reglas ya establecidas, sino que las descubre en el proceso de composición de su obra. El artista sabe que no se puede ver ni hacer ver lo impresentable, y esto es lo que precisamente lo que quiere presentar, esta situación de lo impresentable, para ello apela a nuevos modos y estilos (que los descubre en su obra), esta es su inhumanidad, en el sentido que se aleja por aquello que se entiende por humanidad, que es el apego a lo determinado por el sistema o los realismos impuestos que como sabemos no aceptan la innovación en las vanguardias (Lyotard, *Lo inhumano* 11).

“Lo posmoderno sería aquello que alega lo impresentable en lo moderno y en la presentación misma; aquello que se niega a la consolación de las formas bellas, al consenso de un gusto que permitiría experimentar en común la nostalgia de lo imposible; aquello que indaga por presentaciones nuevas, no para gozar de ellas sino para hacer sentir mejor que hay algo que es impresentable” (Lyotard, *La posmodernidad explicada a los niños* 25).

Lyotard mencionaría que “es preciso dejar en claro que no nos toca de realidad sino inventar alusiones a lo concebible que no puede ser presentado” (Lyotard, *La posmodernidad explicada a los niños* 26). Es decir, la realidad misma es lo impresentable y queda por hacer alusiones diversas de ella sea en el sentido de lo sublime moderno o posmoderno, en donde ya no es conveniente confiar en los programas que buscan totalizar la realidad , pues imponen el terror, que como sabemos ha provocado grandes estragos en el



siglo XX (Lyotard, *La posmodernidad explicada a los niños* 26); al buscar reducir, lo bueno y lo justo a lo que se considera verdadero, se han justificado y se han dado hecho grandes crímenes de lesa humanidad como las dos guerras mundiales, el filósofo francés en este sentido solicita las vanguardias como una manera de alejarse de estos sistemas totalizantes.

Se entiende por una estética de lo sublime el trabajo vanguardista, porque reúne una serie de características impregnadas en lo sublime kantiano (Lyotard, *La posmodernidad explicada a los niños* 22), y no necesariamente porque los artistas de vanguardia hayan leído a Kant o a Burke y persigan lo sublime, que a su vez se podría dar en la sospecha e indagación por nuevas presentaciones, tal es el caso de Barnett Newman.

Un último aspecto a mencionar de la relación de lo sublime con las vanguardias es la anamnesis de esta última. Este concepto consiste en un examen interior que permite ver lo oculto de los supuestos en aras de una curación. Para Lyotard “la anamnesis permanente de las vanguardias permite desde hace cien años salvar el honor del pensamiento, si no de la humanidad” (Lyotard, *La posmodernidad explicada a los niños* 86). La sospecha de lo posmoderno sobre lo moderno permite no caer en sistemas totalizantes. Citando a Lyotard:

“El verdadero proceso del vanguardismo ha sido en realidad una especie de trabajo, largo, obstinado, altamente responsable, dedicado a investigar los supuestos implicados en la modernidad. Quiero decir que, para comprender bien la obra de los pintores modernos, de Manet a Duchamp o Barnett Newman, habrá que comparar su trabajo con una *anamnesis* en el sentido de la terapéutica psicoanalítica” (*La posmodernidad explicada a los niños* 93)

En *La posmodernidad explicada a los niños* en el apartado *Nota sobre los sentidos de post* donde Lyotard busca esclarecer el término posmoderno, en el sentido “referido como cuestión de las expresiones del pensamiento: arte, literatura, filosofía, política” (Lyotard, *La posmodernidad explicada a los niños*

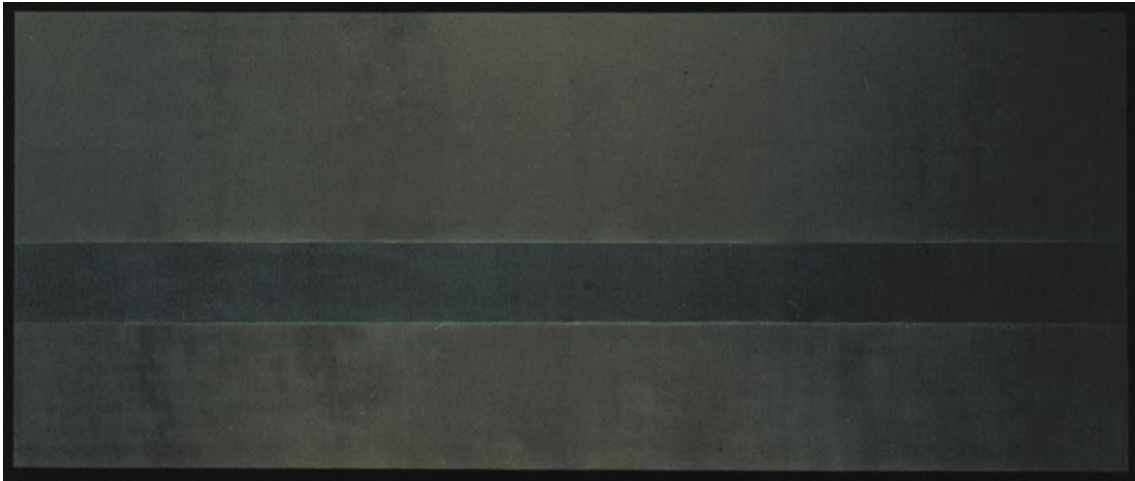


92), indicaría que “el “post” de “posmoderno” no significa un movimiento de *come back*, de *flash back*, de *feed back*, es decir, de repetición, sino un proceso a manera de *ana*, un proceso de análisis, de anamnesis, de anagogía y de anamorfosis (...)” (Lyotard, *La posmodernidad explicada a los niños* 93).

En lo concerniente a lo sublime moderno y posmoderno Lyotard hace referencia a algunos artistas vanguardistas, entre ellos está Barnett Newman que lo podemos ubicar en lo sublime posmoderno, en *Lo inhumano: Charlas sobre el tiempo* siendo específicos en *El instante*, Newman texto de 1984, Lyotard realiza una descripción del artista y su obra, trabajo que bien pudo servir como referencia a *La posmodernidad explicada a los niños*. Este ejemplo nos servirá para esclarecer la relación de lo sublime y la vanguardia.

No erraríamos en catalogar el trabajo del pintor estadounidense Barnett Newman (1905-1970) como vanguardista, comúnmente se lo relaciona con el expresionismo abstracto. Lyotard diría:

“Lo que distingue la obra de Newman en el corpus de las vanguardias y en especial del expresionismo abstracto estadounidense, no es que este obsesionada por la cuestión del tiempo (...) sino que le da una respuesta inesperada que es el tiempo mismo” (Lyotard, *Lo inhumano* 85).



Newman Barnett, *Abraham*, Óleo sobre lienzo, 1949, Museo de Arte Moderno

Ante esta obra las opiniones pueden ser diversas, el público puede emplear su tiempo de consumo en descifrar el acontecimiento que trata de expresar la pintura como lo hizo Duchamp en sus obras *Le grand Verre*, *Étant donnés*, pero en Newman no es así, sus obras no buscan narrar nada, pero sí expresar algo. (Lyotard, *Lo inhumano* 85).

Lyotard distingue los diferentes tiempos en una obra (a los que la producción de Newman no se ajustaría):

- a) Tiempo para pintar el cuadro, que es el tiempo de producción.
- b) El tiempo para mirar y comprender la obra, es el tiempo de consumo.
- c) Y el tiempo al cual se refiere la obra, que es la historia contada por el cuadro, un momento, una escena, una situación, secuencia de acontecimientos.

Debemos centrar nuestra atención en el tiempo que narra una situación y el tiempo de consumo. Lyotard hace una diferenciación entre Duchamp y Newman en relación a estos tiempos.

En la obra *Étant donnés* (1946) de Duchamp a la que solamente se puede observar detrás de una mirilla, encontramos un empleo considerable del tiempo para descifrar el acontecimiento que simultáneamente se vislumbra en la obra. “El tema de Duchamp era la inasibilidad del instante mediante artificios espaciales”. (Lyotard, *Lo inhumano* 89).



Duchamp, Marcel, *Étant donnés*, Escultura, 1946, Museo de Arte de Filadelfia

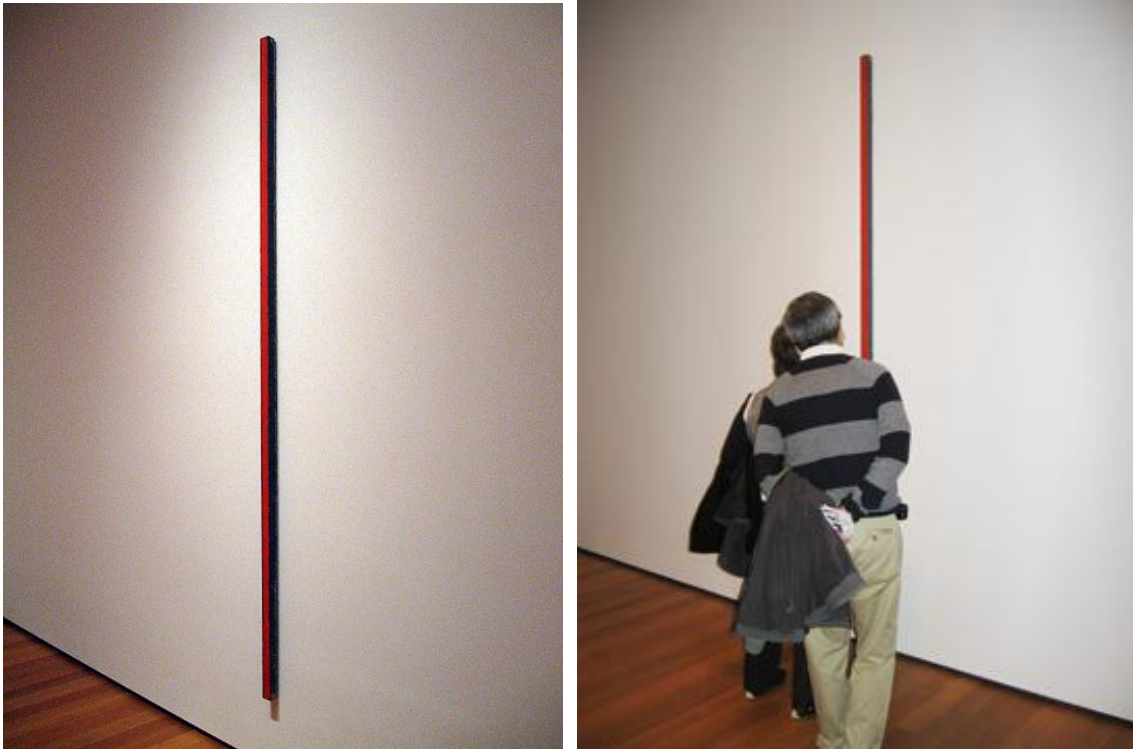
En Duchamp encontramos una triada, en el sentido que la obra ha de objetivarse en un destinador, un destinatario y un referente.

“El tiempo empleado en consumir la obra no se termina de contar. En este sentido el artista, y en específico en esta obra, el autor transmite una diégesis, una narración de una secuencia de acontecimientos, que el público se esfuerza y le cuesta ver, pero que por mil artimañas y paradojas del pintor está destinado a procurar ver” (Lyotard, *Lo inhumano* 87)

Esta triada, en Newman, no se encuentra en sus obras, donde es necesario y en un contexto vanguardista el empleo considerable del tiempo. Lo que quiere reflejar Newman en su trabajo es el tiempo mismo como el instante.

Características de sus obra son que no anuncian nada, no presentan una diégesis, es decir un desarrollo narrativo, lo que quieren reflejar es el

instante como acontecimiento, representar el que suceda algo y no más bien nada. (Lyotard, *Lo inhumano* 87). Fiel reflejo de esto es su obra *The wild* (1950)



Newman, Barnett, *The wild*, Pintura al aceite, 1950, Museo de Arte Moderno

No busca narrar nada en especial, sino el que suceda algo, es un acontecimiento visual (Lyotard, *Lo inhumano* 90). Esto se rastrea en el texto del artista *Prologue for a new esthetic* de 1945: “En donde dice que sus cuadros no se consagran a la manipulación del espacio, ni a la imagen, sino a una sensación del tiempo” (Lyotard, *Lo inhumano* 92). El trabajo de Newman “es minimalista⁹, no posee ningún secreto de fabricación, nada que pueda inquietar al espectador, sino es directo, claro” (Lyotard, *Lo inhumano* 90) y es de esta manera porque busca escapar de la prisión figurativa en la presentación (Lyotard, *Lo inhumano* 103), en su caso del instante, y como no busca contar nada no cae en la complejización plástica presente en otros artista de la vanguardia.

⁹ Por minimalismo podemos entender “una propuesta estética que intenta reaccionar a la complejidad (...). En las piezas minimalistas el lenguaje es sencillo, logrado a través de la simplificación máxima del material empleado en la composición (...)” (Román 35)

Este problema de que suceda algo y no más bien nada, es sublime para Newman, sublime en el sentido de Burke. Como se ha expuesto esta noción de sublime consiste en la mezcla del terror y el placer. En la privación de la privación que da lugar al terror. (Lyotard, *Lo inhumano* 104)

Newman lo entiende de esta manera, pero no está de acuerdo con Burke en que la pintura sublime no puede reflejar lo sublime como lo hiciera la literatura, ni con las representaciones negativas del romanticismo, sus obras demuestran lo contrario.



Newman, Barnett, *Vir heroicus sublimis*, Pintura al aceite, 1950, Museo de Arte Moderno

“El terror está inclinado en las privaciones, privación de la luz, terror de las tinieblas (...), privación de la vida, terror de la muerte” (Lyotard, *Lo inhumano* 103). Newman se centra en la privación de que suceda, el terror de que deje de suceder. La privación del terror o su irrupción es lo que produce el placer. En Newman esta privación de que no suceda es el instante, y aquí se encuentra lo sublime y busca presentarlo aunque el romanticismo y otras vanguardias no crean posible y él lo hace mediante presentaciones simples o minimalistas.



En un principio dijimos que Newman refleja aquello que Lyotard mencionaría como sublime posmoderno y las razones son que el artista “no hace una presentación negativa de lo inconmensurable” (Lyotard, *Lo inhumano* 90), sino busca reflejar el instante, hacer notar que hay de impresentable, y además no llega a una comunión para con el público, mediante una diégesis común, por lo que su obra llega demasiado tarde. También podemos vislumbrar una anamnesis en su trabajo, pues no comulga con la representación sublime en la pintura que rechaza Burke, ni a representaciones negativas, también busca reflejar aquello que no ha sido presentado en las vanguardias, a lo mucho aludido, que es el instante.

Finalmente, Lyotard a pesar de su exposición de lo sublime posmoderno en las artes del siglo XX, encuentra en ellas cierto relajamiento cuando aborda el realismo en las artes. Este consiste en un eclecticismo en donde todo es aceptado y legitimado por el capital en busca de la mayor ganancia, para conseguirlo se puede caer en la repetición, en la combinación de lo antiguo con lo nuevo, es lo que se ha considerado el fin de las vanguardias. Para Lyotard estas han examinado los supuestos de la modernidad, y puesto en sospecha los grandes relatos totalizantes, el filósofo diría:

“Si abandonamos esta responsabilidad (para con las vanguardias) con seguridad nos condenamos a repetir sin desplazamiento alguno la "neurosis moderna", la esquizofrenia, la paranoia, etc., occidentales, fuente de los malestares que hemos conocido durante los últimos dos siglos” (*La posmodernidad explicada a los niños* 93).

Para Lyotard el continuar con las vanguardias representa el continuo examen de la realidad, vislumbrar el problema de que los relatos legitimadores ya sea en el arte o en todo lo social, pretendan prescribir según un único criterio, excluyendo a otras posibilidades.



“Bajo la demanda general de relajamiento y apaciguamiento, se propone masculiar el deseo de recomenzar el terror, cumplir la fantasía de apresar la realidad” (Lyotard, *La posmodernidad explicada a los niños* 26). Es entonces que frente a un arte que es más tolerante a nuevas expresiones artísticas, pero motivado por fines comerciales, o por un relajamiento y relatividad, que Lyotard comulga con una producción artística que tenga presente la anamnesis (pues esta ha criticado los supuestos modernos, mediante irreverentes estilos y representaciones) para así no caer en una repetición, o una vuelta atrás disfrazada de eclecticismo, sin ningún examen, carácter propio de las transvanguardias; y no caer en discursos, en donde la individualidad se pueda sacrificar en aras del todo, es la manera en la cual Lyotard entiende la vanguardia y lo posmoderno dejando las puertas abiertas para el debate. (Lyotard, *La posmodernidad explicada a los niños* 93)

Para esto cabe señalar los principales postulados de la relación entre lo sublime y las vanguardias en Lyotard:

- El continuo avance de la tecnociencia que trastoca a las artes, en donde la primera se ajusta de manera óptima a las exigencias de operatividad.
- Esto nos conduce a la posibilidad de examinar los supuestos en el arte, que mediante una anamnesis, se puede apelar a nuevas representaciones dando lugar a nuevas reglas de juego, técnicas complejas, minimalistas, irreverentes.
- Dar cuenta que la realidad es inconmensurable, y de todas maneras hacer ver lo que hay de impresentable (estética de lo sublime).
- Ver en el trabajo de los artistas que buscan nuevas sensibilidades una anamnesis en los supuestos de su realidad, para vislumbrar aquello que se encuentra oculto (una crítica a lo impuesto). (*La posmodernidad explicada a los niños* 19-26).



De estos planteamientos procuramos también entrever una posición estética en el Lyotard, la cual está vinculada con el contexto, y refleja la criticidad del pensador, al puntualizar en la anamnesis (dar cuenta del peligro de un solo sistema totalizador) y en la inconmensurabilidad de la realidad, donde no cabe poder aprehenderla bajo un solo criterio, sino que permite múltiples juegos de lenguaje, en este caso nuevas representaciones en las artes.

3.3. El Arte posmoderno y la experiencia estética en el siglo XX

Empezaremos por definir lo que es el arte:

“cualquier actividad o producto realizado por el ser humano con una finalidad estética y también comunicativa, mediante la cual se expresan ideas, emociones o, en general una visión del mundo, a través de diversos recursos, como los plásticos, lingüísticos, sonoros y/o mixtos” (Tatarkiewicz, Historia de la Estética 63).

En el siglo XX se han dado grandes y veloces trasformaciones en varios campos de conocimiento, y por supuesto en el campo estético. Estos cambios muchas veces han sido difíciles de asimilar, esto sucede cuando aparecen las vanguardias con la pretensión de plasmar la infinitud a través del arte. La originalidad y creatividad, que en principio eran justificables en sí mismas se ven obligadas a romper moldes academicistas. Las corrientes que aparecen en este siglo están muy ligadas al relativismo, puesto que en nombre de la originalidad se ha producido “arte sin finalidad”, incluso, desvinculándolo de la belleza (Padilla 12)

Existe una multiplicidad de intereses en las estéticas contemporáneas. La estética ya no es únicamente el estudio de lo bello y el buen gusto. Las nuevas producciones artísticas abordan múltiples temas y problemáticas. Con



el influjo del capitalismo se ha creado un tipo de arte encaminado al consumo; así mismo, con las nuevas corrientes existencialistas se ha indagado en la problemática de la individualidad del sujeto en el mundo (Miño 75)

“Todos los artistas emblemáticos de los sesenta tuvieron una sensación vívida de los límites; cada uno de ellos trazado por una tácita definición filosófica del arte, y aquello que borraron nos ha dejado en la situación en la que nos encontramos hoy (...). Sin embargo, sólo en los años sesenta fue posible una filosofía seria del arte que no se basara puramente en hechos (...). Sólo cuando quedó claro que cualquier cosa podía ser una obra de arte se pudo pensar en el arte filosóficamente y fue allí donde se asentó la posibilidad de una verdadera filosofía general del arte. Pero ¿qué pasa con el arte en sí mismo? ¿Qué hay con el «arte después de la filosofía», usando el título del ensayo de Kosuth (que para ajustarse a la cuestión, debería, por cierto ser una obra de arte)?” (Danto, 35).

En este sentido podemos interpretar un acercamiento conceptual a la percepción del arte desde la posmodernidad y en alguna medida, al desvincular el arte de la belleza. Cuando nos referimos al influjo del existencialismo en la plasmación artística abordamos la problemática de la individualidad del sujeto en el mundo. El sujeto en la posmodernidad ya no busca el universal hegeliano, sino quiere representar su existencia individual mediante múltiples perfiles en plasmaciones artísticas.

3.3.1 Arte contemporáneo: arte posmoderno en construcción

El arte del siglo XXI –contemporáneo- que estudiaremos en esta sección lo vinculamos con la posmodernidad intentado encajar con el pensamiento de Lyotard puesto que el arte contemporáneo es muy extenso y muchas de las obras son totalmente independientes y relativas al artista. Cuando nos referimos a la categoría “Posmoderno”, podemos entenderlo como una ruptura



con el arte moderno, identificando diferentes performances que pueden dar muchas interpretaciones y contradicciones.

El concepto de *arte posmoderno* está ligado a nociones como relativismo, fragmentación, infinitud, en un ámbito inmerso en la telemática y tecnología, en donde el capitalismo y la cultura del consumo han alcanzado a las artes. Aquí no encontramos muchas diferencias con la condición posmoderna, referido al estudio que hace Lyotard de la sociedad después de 1975. Cabe señalar que la conceptualización de arte posmoderno todavía está en construcción, pues no es algo ya acabado que podamos estudiar o dar por hecho, deberíamos esperar al futuro para poder determinar a donde pudo llegar. En realidad solo podemos limitarnos a descripciones de la realidad implicada en el arte.

En cuanto a la simbolización del arte, Carlos Rojas, en su obra *Estéticas Caníbales* cita a Goodman cuando dice que el arte es “una forma de hacer mundos... símbolo de la capacidad simbólica de los seres humanos, que adopta una forma precisa para cada cultura y para cada época” (120). Con la posmodernidad, el arte se va apartando de las formas específicas, lo que hace que el arte se acerque a la infinitud, a un arte en el que todo vale, el arte ilimitado. Cabe recordar que la infinitud y lo amorfo es parte de la conceptualización de sublime en Lyotard.

Si las vanguardias modernas eran una manifestación en contra de la racionalidad, las vanguardias posmodernas están en busca de nuevas verdades, incluso el discurso de las artes como manifestación se ponen a prueba cuando surge el deseo de producir arte para el mercado (Fajardo 75). Ahora bien, existe una discusión cuando las formas dejan de ser el canon estético, porque la infinitud es el pretexto perfecto para nuevas producciones artísticas en la posmodernidad.



3.3.2 Muerte de las vanguardias y pérdida del sentimiento de lo sublime

Según Fajardo, a partir de la década del sesenta se dio el inicio de nuevas sensibilidades de las vanguardias. Después de la posguerra las nuevas manifestaciones artísticas ya no estaban enfocadas a ser contestatarias, sino se dirigían a la confortabilidad mediática. Los medios de comunicación habían creado una cultura del consumo, en la cual se producían slogans publicitarios, entretenimiento y moda. Todo esto implica la “*estetización*” de propuestas, la cual es una postura de relajamiento institucionalizado para el divertimento. “La sensación de vivir en un periodo revolucionario se va perdiendo lentamente” (Fajardo 88- 89)

En la multiplicidad de propuestas –transvanguardias- coexisten pacíficamente las manifestaciones artísticas. Esto implica una actitud a-crítica ante la historia, en la modernidad era crucial conocer el pasado para superarlo, lo que no sucede en la posmodernidad, puesto que se toma una actitud atemporal y transhistórica. Este relajamiento tiene una base política del control por parte del poder, puesto que las manifestaciones están anuladas en pos de la convivencia y la relatividad creativa (Fajardo 88)

En la posmodernidad se ha creado una cibercultura. Las nuevas maneras de representar el arte están guiadas a través de los mass media, dentro de esto, el Internet ha sido la plataforma más grande para abrir paso a nuevas sensibilidades. En el universo virtual se tiene la capacidad de modificar la percepción espacio-temporal transformando la percepción de la realidad, la comunicación y las relaciones interpersonales (Fajardo 111)



En la posmodernidad los artistas tratan de reciclar fragmentos culturales como una manera de romper el “logocentrismo”. Estas microexpresiones se manifiestan en collages estéticos, que pretenden romper con la legitimación autoritaria (Fajardo 112). El resultado de esta reutilización de fragmentos culturales implica que los estereotipos estéticos clásicos han tomado todo aquello que parecía obsoleto para convertirlo en arte sin ningún cargo de conciencia academicista

“Las hiperrealidades de las redes y sus hiperespacios están generando una nueva sensibilidad... Tendremos que estar preparados para asumir de forma más vital y profunda las nuevas categorías que el arte está presentando y presentará en las próximas décadas: heterogeneidad, discontinuidad, fragmentación, diferenciación, simulación, de pastiche, bricolage y de lo aleatorio, son categorías que se irán acentuando cada día más entre las producciones estéticas, ante lo cual debemos poseer una actitud despierta para observar tanto sus debilidades como sus grandezas” (Fajardo 113).

Con el ciberarte existe una gama inmensa de producciones que apelan a la imagen como principal característica para representarse. La simulación tiene un papel importante, puesto que gracias a ella se crean realidades paralelas que, generalmente, están relacionadas al consumo. Además producen nuevas sensibilidades que ya no apuntan a mirar la belleza o la sublimidad del arte, sino su configuración. En lugar de existir una comunicación entre el artista, la obra de arte y el espectador hay una comunicación entre el programador, y el producto –apto para la configuración-. Es decir, en la era tecnológica la obra de arte ya no es digna de interpretación sino de configuración a placer de las consideraciones individuales –sublimación del deseo-.

En esta etapa de relajamiento el goce mercantilista en la contemporaneidad es lo más importante. Cuando hablamos de la pérdida del sentimiento de lo sublime, nos referimos a que el trabajo artístico no busca una



elevación ética ni contemplación racional –propio de lo sublime-. A las leyes del mercado no le interesa la presentación de lo impresentable, perdiendo el sentimiento de angustia y pasión por el entendimiento de la experiencia estética. Lo que está sublimizado en la sociedad de consumo es el deseo.

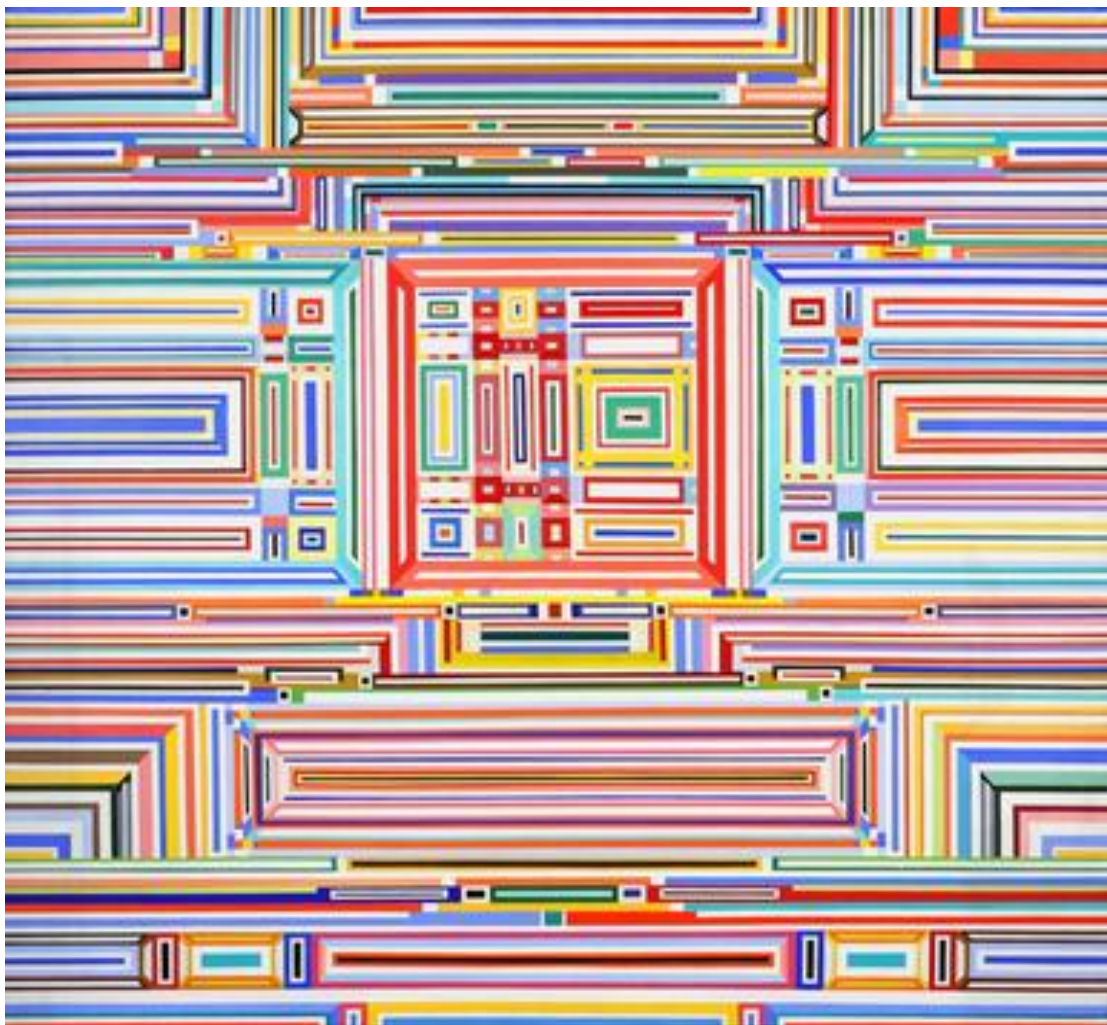
Obviamente, la sublimación del deseo está dentro de la lógica del capitalismo, esto sucede cuando se siente la ausencia de obtenerlo todo, es tan infinito el deseo de la riqueza y el poder que produce un placer de la ausencia al no poder vencer la muerte. Esta estetización nos conduce al consumo, uso y desecho basada solamente en lo efímero. Podríamos hablar de una mutación productiva de lo artístico a lo artesanal en cuando la producción es en serie y para el consumo (Fajardo 133)

Esta posición de Fajardo no dista en realidad demasiado a lo propuesto por Lyotard pues el también encuentra cierto relajamiento en el artes de finales del siglo XX, cuando se refiere a lo poco de realidad que tienen las artes. Parece ser que en este siglo XXI solo se ha intensificado, sin embargo Lyotard al encontrarse frente a lo que han llamado fin de las vanguardias (Lyotard, La posmodernidad explicada a los niños 26) propone rescatar sus aspectos más importantes, los cuales no solo consisten en la búsqueda de nuevas presentaciones de lo impresentable sino en la anamnesis, esa reflexión del artista sobre el arte y su condición, siendo esto lo que representa lo sublime posmoderno) para evitar sucumbir en los realismos donde el arte es acrítico y dirigido por el goce mercantilista.

Siendo múltiple la producción artística posmoderna y considerando su conceptualización no como hechos irrefutables sino en constante construcción, podemos rescatar algunas manifestaciones artísticas que conservan lo sublime posmoderno identificado por Lyotard.

3.4 Figuras posmodernas (relacionadas con lo sublime)

La repetición y la prosecución son rasgos característicos del arte contemporáneo. El dinamismo en las nuevas expresiones artísticas juega un papel fundamental. Para ejemplificar esto tomaremos como ejemplo “El Laberinto”, éste es caótico, contiene la incertidumbre y la idea de infinitud, además, la discontinuidad y continuidad en la misma figura.



Roberto Scafidi, Laberinto, 1999, Vista aérea. Argentina

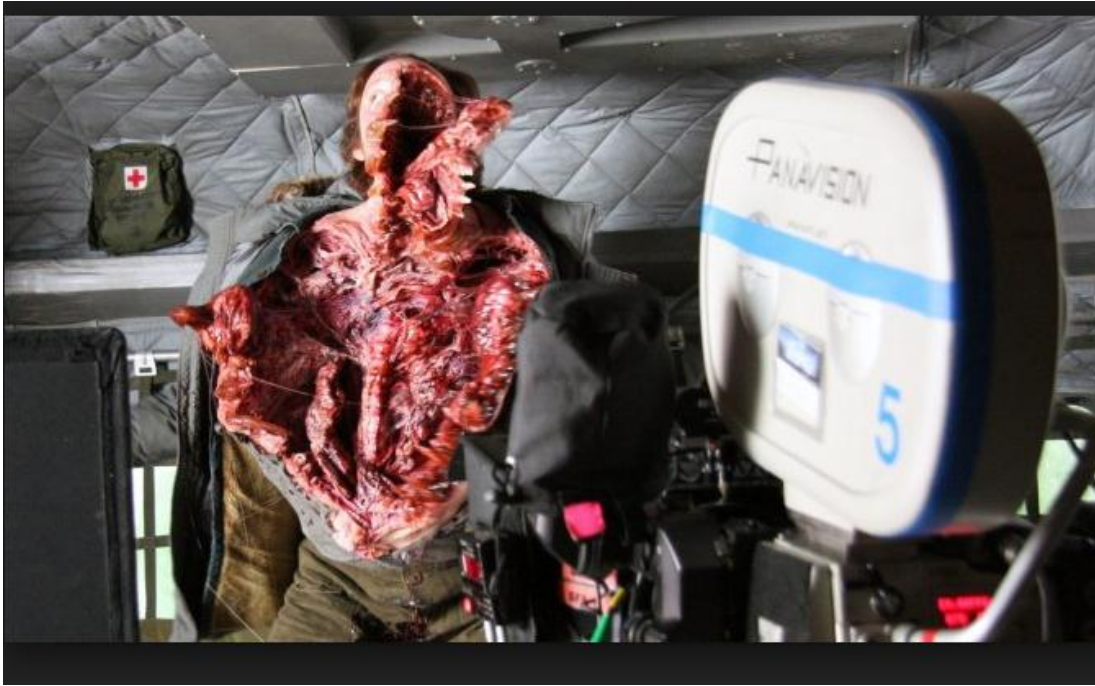


Con respecto a esta obra su autor –Scafidi¹⁰ - nos dice:

“Un orden. Yo busco un orden luminoso, fluido, vital, nacido del intelecto y el afecto por el color. No compulsivo, no coercitivo, no nacido de una teoría previa. Improvisando, construyendo a prueba y error, sin boceto previo, con tracción a sangre, no mecánico ni virtual. Concreto. Real. Original (espero), y aun así, eslabón de una noble tradición (...). Laberintos que no son propiamente tales y de los cuales sólo se sale por arriba. Vistas aéreas de ciudades imposibles, ritmos perennes, ventanas de contemplación” (Scafidi, El ápice).

El arte contemporáneo es imprevisible, el caos produce en el sujeto inestabilidad que le produce temor al pensar que está frente a un objeto, un ejemplo claro de esto es la presentación de personajes fílmicos que muestran formas a-mórficas (Fajardo, 134). Es decir, existe una des-formación de la realidad que cae en una dicotomía que equipara lo bueno con lo bello y lo malo con lo des-formado

¹⁰ Roberto Scafidi, artista independiente contemporáneo argentino. Su obra, el laberinto nos parece importante para ilustrar la mecánica que Fajardo aborda en cuanto al problema de la producción artística en la contemporaneidad.



Frente a lo indefinible aparece el sentimiento de sospecha. Los fragmentos de una realidad inefable nos dan la impresión de ausencia debido a la fugacidad momentánea. Esto lo podemos comparar con *Now* de Newman, la captación de momentos que permanecen en el tiempo exacto de contemplación, la incertidumbre de tener solamente lo que está presentado y el dolor de la ausencia de lo que no se puede presentar.

La multiplicidad en la posmodernidad está vinculada con la globalidad. El fragmentar la realidad para tratar de representarla implica entrar en el caos de la presentación individualizadora del otro, al que tanto la razón occidental le teme. "Todo lo real no es racional ni todo lo racional es, mucho menos en el Tercer Mundo, real" (Fajardo 140).

Aquellas manifestaciones artísticas que reflejen aspectos de lo sublime posmoderno en el siglo XXI, se identifican por sus expresiones irreverentes que evidentemente ya no responden a una estética de lo bello, en su mayoría es un arte conceptual donde la materia ya no es lo importante sino la idea, si nos remitimos a las artes plásticas, pero lo fundamental es que

conservan aquel espíritu de las vanguardias del siglo XX que es poner entre dicho los postulados no solo del arte sino de la realidad.

Mondo Kane (2002) una obra de Kendell Geers es como un regreso al ready made de Marcel Dumchap. Su autor en relación a su producción artística ha manifestado:



Geers, Kendell, *Mondo Kane*, Concreto y vidrio, 2002, Colección privada.

"Cuando trabajo con una imagen o un objeto existente, no lo concibo como *sampling*, con el significado que tiene para un DJ, ni siquiera como una desviación como lo hicieron los situacionistas, sino simplemente como un robo. Hablo de robarles las imágenes a Hollywood, a la CNN, tomar, literalmente, imágenes, y trabajarlas". (Bourriaud 112)

En la obra *Radicante* en relación a este tipo de producción minimalista donde la materia se extrae de elementos urbanos y cotidianos nos resalta una posición arbitraria e ideológica del artista. "Intercambiamos objetos por dinero, vivimos de tal o cual manera pero... podríamos hacerlo de otra forma... ¿ustedes lo sabían? Al hacer funcionar de diferentes maneras los elementos de

su mecánica ordinaria, el arte funciona como un banco de montaje alternativo de la realidad vivida. (Bourriaud 113)

Podemos vislumbrar entonces una crítica para con el contexto social en un arte que a pesar de su compleja expresión, experimentación heredada de las vanguardias, dirige su expresión a una reflexión de la realidad, donde bien se podría cuestionar los aspectos totalizantes de un solo discurso totalizador como es la obra de Barthélémy Toguo, quien conecta su práctica de la acuarela con la acuarela gigante, sus motivos africanos y sus cartones para embalaje con los flujos económicos que relacionan



Toguo, Barthélémy, *Purification XXI*, Dibujo-acuarela, 2009.

África y las empresas multinacionales. (Bourriaud 164). También se puede dirigir una anamnesis a la constante relativización, finitud o precariedad de los objetos producto del capitalismo hacia los ámbitos sociales.



Tayou, Marthine, *Plastic tree*, Ramas-bolsas plásticas, 2014, GALLERIA CONTINUA, San Gimignano.

Ante la pregunta "¿Cómo acordar mi trabajo artístico con los modos de producción vigentes?", Marthine Tayou quien se aleja de las expresiones tradicionales y del folklore, responde que lo hace por la recolección, y por su decisión de instalar sus formas en la precariedad" (Bourriaud 164). Ejemplo de esto es su obra *Plastic trees*, donde el "amontonamiento informe de bolsas de plástico monocromáticas dibujan paisajes urbanos mucho más realistas que los motivos tribales (del folklore) a los que estamos acostumbrados" (Bourriaud 164)

Bourriaud en su obra *Radicante* en la cual hace una investigación del arte contemporáneo, entendido como el arte del siglo XXI, encuentra una producción artística que reposa en el relajamiento debido al consumo, sin embargo también vislumbra manifestaciones artísticas que las acoge en la categoría de *erre* (Bourriaud 107). Esta consiste en el arte que conserva el

espíritu de las últimas vanguardias del siglo XX, que a pesar de situarse en el llamado fin de las vanguardias, continúan con el camino marcado por Duchamp, Lissitsky y otros, conservando aquellas características de no trabajar bajo reglas impuestas, perseguir nuevas representaciones, descubrir el sentido de la obra en la composición misma, reflexionar sobre los postulados del arte y su situación, mediante una anamnesis para de esta manera alejarse de los grandes sistemas, aunque no sea directa o intencionalmente. Bien podría ser ahora ser una crítica a la fragmentación y precariedad del siglo XXI. Bourriaud identifica las siguientes obras y artistas:

“Gabriel Orozco en su obra hace alusión al desplazamiento errático del peatón urbano” (Bourriaud 107). *Yielding Stone* es como una representación del artista de su movimiento errático (su producción) entendido como el no tener un rumbo fijo, el no apegarse a lo impuesto. (Bourriaud 107)

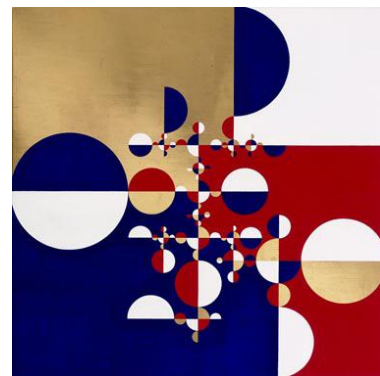


Orozco, Gabriel, *Yielding Stone*, 1992, Walker Art Center

Este movimiento errático también se encuentra reflejado en su serie de cuadros titulada *The Samurai tree* (2005) que tiene reminiscencias en la escultura *Horses running endlessly* (1995) Bourriaud interpreta el movimiento en L de ambas obras como una metáfora de la errancia urbana, “la marcha sesgada entre la muchedumbre de las grandes ciudades” (Bourriaud 107). Para

Bourriaud refleja la interacción entre individuo y colectividad, en donde la distancia entre las cosas y los seres se ve achicada es decir es una pérdida de aura, en el sentido que Benjamin lo expuso, el aura expresa una lejanía, originalidad, singularidad, en la sociedad contemporánea esto ya no es importante. (108)

La errancia en las artes del siglo XX se manifiesta como un recorrido del artista en el que va marcando su identidad, no se apeg a una estética en específico. Generalmente es una crítica a lo urbano y su composición se inscribe contra un espacio y tiempo fijo ya que estos no reconocen el recorrido por nuevas expresiones en nuevos formatos. (Bourriaud 116)



Orozco, Gabriel, *The Samurai tree*, 2005, Museo de Arte Moderno



Orozco, Gabriel, *Horses running endlessly*, 1995, Museo de Arte Moderno.

De esta manera también tenemos a Subodh Gupta que con sus obras procura reflejar la precariedad (que se podría entender una crítica al capitalismo y al consumo), el uso de elementos pobres, reciclados y cotidianos, es como una vuelta atrás al ready made y al arte povera¹¹ de las vanguardias.



Gupta, Subodh, *Very hungry God*, 2006, Saint-Bernard-de-la-Chapelle, París.

¹¹ El arte povera se refiere al arte “que es realizado con materiales pobres, inusuales o de desecho (...). Pretende hacer arte con la materia orgánica, así como con la materia inorgánica, buscando el arte y la innovación en la propia composición y exhibición de estos materiales. Realza el valor de lo trivial, de lo pobre, de lo efímero, de lo sencillo, apreciando las cualidades físicas del medio y la mutabilidad de los materiales”. (Preckler 415)



Very hungry god (2006) representa un cráneo gigantesco a partir de una combinación de utensilios cromados (Bourriaud 104). El factor tiempo es consistente en las obras de arte contemporáneas debido a que los artistas se centran en mostrar la contingencia de la existencia material. Cuando un artista utiliza materiales no industriales en sus creaciones, está apelando a mostrar como el tiempo desgasta la creación. El hombre se encuentra perdido ante un universo de posibilidades que, debido a la relatividad, pueden caer en un absurdo en el cual solamente la interpretación subjetiva le da sentido.

El arte contemporáneo, entendido como posmoderno puede brindarnos múltiples expresiones, algunas caen en el relativismo, otras siguen los lineamientos del mercado, pero todavía permanecen aquellas obras que conservan los parámetros de las vanguardias modernas, en las cuales Lyotard identificaría lo sublime en ellas como sus axiomas, pero destacaría no tanto la dualidad de sentimientos que implica lo sublime el placer y el dolor, sino la búsqueda por nuevas representaciones, romper los esquemas dentro del arte, admitir que existe lo impresentable y dar cuenta de ello. Trabajo que implica una sospecha sobre lo impuesto, carácter que Lyotard compara con el pensamiento posmoderno, en el cuestionar a los metarrelatos.



CONCLUSIONES

La investigación está dirigida a despejar caminos, y esa ha sido nuestra pretensión, conocer y develar sobre un campo de nuestras expresiones culturales que es el arte. Tan complicado y polémico, ¿Quién puede delimitar qué es arte y que no? Es un asunto brumoso donde los prejuicios deben dejarse atrás. Y más aún si es una investigación filosófica donde una expresión debe estar apoyada de un conjunto de argumentos, que son historia, y que merece respeto.

La Estética es nuestro campo la reflexión filosófica sobre el arte. Como estudiantes de esta disciplina debemos realizar un análisis histórico para conocer el trasfondo de toda teoría. En nuestro caso al abordar la categoría de *lo sublime*, estudiamos a Edmund Burke e Immanuel Kant en un inicio, para entender y relacionar la categoría con los planteamientos de Lyotard. Nos dimos cuenta que la conceptualización de *lo sublime* en un sentido filosófico se aleja de la noción común que es *una gran impresión en el espíritu en la contemplación del objeto*.

Todo es subjetivo, todo es desfragmentado, aceptemos que el mundo es una paradoja, ¿no resulta irónico una investigación sobre posmodernidad? Tal vez se ha satanizado mucho este término, por ello mismo nuestra motivación y en específico en un filósofo, el primero en hablar de esto Jean François Lyotard. Pensador cuyo contexto fue el auge de la telemática. En su misiva de esclarecer lo posmoderno escribiría *La posmodernidad explicada a los niños* (1984), que para sorpresa de muchos relacionaba el término con *lo sublime* y el arte de las vanguardias.



El resumir el pensamiento de Lyotard en pocas palabras sería: reflexionar, dar cuenta de la realidad y no caer en discursos ciegos a las posibilidades. Posición que compartimos, por ello en nuestro trabajo de investigación nos hemos propuesto el despejar caminos, que después de nuestro esfuerzo sean posibles otras investigaciones como reflexiones.

Al analizar la historia de la filosofía de la categoría estética de lo sublime antes de Lyotard nos encontramos que las principales acepciones como sus representantes son el enfoque empirista de Edmund Burke y el trascendental de Immanuel Kant.

En el campo de la estética, la tradicional vinculación de la belleza con el arte se aleja con la introducción de la categoría de lo sublime. Sin embargo, durante la investigación histórica de la estética realizada nos llama la atención que existe un acercamiento implícito a lo sublime contemporáneo. Uno de los primeros filósofos reconocidos que abordó el problema estético fue Pitágoras, éste relacionaba lo estético con lo bello y lo bello con lo armonioso que producía una innegable sensación placentera. La sensibilidad ante los objetos que se nos presenta era un punto clave para realizar una vinculación de la estética con lo sublime, puesto que en el arte literario por ejemplo, Hesíodo, en incompatibilidad con el concepto armonioso de lo bello nos dice que “la mujer es un mal hermoso” y su literatura nos da una noción de vinculación de lo placentero con lo doloroso.

Otro acercamiento que nos llama la atención es la caracterización de lo sublime con la grandeza y la elevación. Así, por ejemplo es como Longino o Pseudo- Longino describe la retórica platónica, debido a la forma en la que se expresa el pensamiento humano que exalta a los sentidos. También hay que dar relevancia, en el pensamiento platónico en cuanto al análisis de la perfección, la teoría de que lo mundano es imperfecto y que la perfección está



en el mundo ideal nos da la noción de sublimidad como aquello que es elevado y perfecto: el mundo de las ideas.

Según Aristóteles, la perfección si era posible en el mundo, pero en la medida en que ésta se expresaba mediante el arte. A pesar de que la categoría de lo sublime no se desarrolló –determinantemente- en su filosofía, en sus descripciones la mencionaba, por ejemplo: en el momento en el que abordó la tragedia lo hizo describiéndola como sublime, seguramente por esa mezcla de dolor placentero que lograba captar la atención del espectador.

Longino o Pseudo-Longino, es el primer pensador que analiza explícitamente la categoría de lo sublime. Él realiza su estudio desde la retórica y lo describe como “la excelencia en el lenguaje”. Según su denominación, la excelencia en el lenguaje se realiza únicamente por normas y pasos a seguir, no se trata solamente de percibir la sensación placentera que produce lo sublime, sino de un proceso que nos lleva a ella. Lo elevado y lo grande es resultado de conjugar un pensamiento, pasión, dicción y composición.

En general, en el período helenístico lo sublime era el más perfecto estilo, puesto que era magnífico y grande. El deleite que causa la grandeza estaba en lo complejo porque lo simple no excita los sentimientos, dentro de este campo se desempeñaba con éxito el poeta que lograba plasmar en su literatura la sublimidad.

En la Edad Media lo sublime tomó otro rumbo: la divinidad y la fantasía. El hecho de pensar que la perfección estaba en un Dios teológico, además de ser un molde de pensamiento, fue un molde de inspiración para el artista medieval. Lo mundano, lo humano –a secas- no tenía nada de especial, de sublime, por esto se incluyó en el arte pictórico formas de seres divinos, como ángeles y santos, dentro de la pintura, dentro de la literatura un ejemplo de ese rasgo fantasioso están los relatos del rey Arturo.



A partir del siglo XVII, con el surgimiento de la corriente racionalista, se demandaba el academicismo y la estabilidad del estudio estético que producía lo bello. Es decir, todo aquello que estuviera fuera del molde racional no era digno de estudio, por esto se dice que lo sublime no tuvo cabida dentro de la producción artística sino hasta el romanticismo que es la puerta de entrada las vanguardias como símbolo de rebeldía ante lo racional.

Nos atrevemos a pensar que estos esbozos de lo que se pretendía identificar con lo sublime eran maneras periféricas de reafirmar lo estético identificado con lo bello, debido a que para el artista tradicional es cómodo tomar moldes y mejorarlos. Las vanguardias llevan consigo el peligro de arrojar a un vacío incierto.

Consideramos, que solamente a partir de Burke podemos alcanzar a sumergirnos en el pensamiento de Lyotard. Burke, claramente hace una diferenciación entre lo bello y lo sublime; lo bello es la cualidad de los cuerpos que son percibidos por los sentidos causando una pasión semejante al amor. Lo sublime es una mezcla de sentimientos; placer y dolor, y originalmente tiene su origen en el dolor o terror, que es la privación de la existencia, entiéndase esta de manera general. Como producto de esto surge el asombro, que para Burke, en este contexto, es la incapacidad de la razón para abordar el objeto. El placer se entiende como el alivio de que la privación no tenga lugar, por ejemplo si contemplamos un tsunami, tenemos la sensación de que nuestra existencia corre riesgo, pero si estamos en un lugar distante sabemos que no es así, si fuera solo terror no pudiera haber contemplación ni la dualidad de sentimientos, como resultado de esto estamos maravillados por tal espectáculo, y para Burke de una manera tal que no podemos pensar en otra cosa, ni en el objeto mismo.



Para acercarnos al pensamiento de Lyotard tenemos que entender la teoría estética de Kant. Primero, hay que decir que para Kant, la crítica es fundamental, puesto que nos hace entender los límites del conocimiento, sobre todo los límites humanos. Empapándonos de su teoría estética, Kant, se atreve a realizar una diferenciación entre lo bello y lo sublime. Lo sublime es infinito, es aquello que es tan grande como sea posible, en cambio, lo bello puede ser grande o pequeño. Aquello que es extremadamente grande no es posible en el mundo contingente, sino en el pensamiento, surge la pregunta: ¿cómo representar lo infinito, la grandeza absoluta?

El método de Kant es el trascendental utilizado desde la *Crítica de la razón pura*, para el pensador el enfoque empirista de Burke resultaría insuficiente, por ello los planteamientos de Kant resultan más complejos y los que han llamado más la atención en el campo estético desde la modernidad. En un inicio se dirá que lo sublime es lo absolutamente grande, aquello que no se puede medir, por lo que no se puede hacer una representación de él mediante la imaginación, a lo mucho se puede esperar aludir al objeto. Kant finalmente dirá que lo sublime surge en el individuo en la no concordancia entre la imaginación y la razón, manifestando una cualidad supra sensible que consiste en dar cuenta de lo indeterminado a costa de no representarlo. Es decir, podemos hablar de eternidad pero no mostrar un ejemplo de ella. El espíritu se encuentra afligido al no poder representar lo inconmensurable, pero se conmueve o encuentra satisfacción por que a pesar de la no concordancia entre la imaginación y la razón, puede todas maneras hacerse con una idea de él, como si el infinito de la naturaleza se subordina a la finitud del individuo, o a su razón en concebirlo.

Después de lo expuesto podemos decir que la categoría de lo sublime ha tenido diversas acepciones como enfoques, desde la antigüedad con Pseudo Longino que caracteriza el aspecto retórico, Burke con su enfoque empirista y Kant con su análisis trascendental en *La Crítica del Juicio*. De los pensadores estudiados destacamos a Burke y Kant, pues Lyotard los menciona



en sus obras, pero es a Kant en específico a quién recurre en la noción sublime, cuando describe la posmodernidad y el arte de las vanguardias.

La categoría de *lo sublime* en las obras de Lyotard aparece como un recurso para esclarecer aspectos de la posmodernidad, principalmente en la *Posmodernidad explicada a los niños* en donde relaciona el término con las artes. Es aquí donde buscamos vislumbrar una posición o reflexión estética en Lyotard.

El pensador establece una comparación entre la producción artística de las vanguardias modernas con la noción de lo sublime kantiano, y entendemos que no necesariamente los artistas de vanguardia persigan reflejar lo sublime en sus obras.

Cabe esclarecer que entiende Lyotard por posmodernidad y como se vincula con lo sublime. Rápidamente podemos decir que la posmodernidad es la incredulidad a los metarrelatos modernos, aquellos grandes paradigmas que pretenden unificar todos los ámbitos sociales bajo un solo principio, sea la razón, o la emancipación del individuo, este postulado de Lyotard sería solo una característica de lo que podemos entrever por posmodernidad.

Cuando Lyotard nos habla de la condición posmoderna describe a la sociedad occidental contemporánea, dentro de su contexto, caracterizada por el auge de la telemática, en donde predominan los criterios de performatividad, estos se limitan a demostrar resultados que garanticen la buena operatividad del sistema. Este sistema es el capitalismo, considerado también como un metarrelato, pierde credibilidad, pues es evidente las desventajas en la competencia del mercado, pero no está destinado a desaparecer, porque las tecnologías han contribuido a la continua expansión de lo que Lyotard llamaría su voluntad de deseo.



La posmodernidad en Lyotard no la entendemos como un nuevo periodo histórico, la idea de periodización corresponde a una concepción de la historia moderna, en donde se encuentra marcada por un ideal de desarrollo que se plantea como proyecto a culminarse en una nueva etapa histórica, como se ha puesto en cuestión la credibilidad de los grandes discursos, entonces pierde validez tal periodización. Por lo tanto, Lyotard diría que por posmodernidad entiende como un nuevo sentido en el pensamiento, caracterizado por la ausencia de universales, es decir, de un solo principio que pretenda prescribir lo verdadero, y lo justo.

Lyotard se limitaría a describir aspectos de la posmodernidad más no nos ofreceré una sola y única definición de ella. En ocasiones el filósofo dirá que la posmodernidad ya está inscrita en la modernidad, aquí es donde recurre a la noción de lo sublime propuesta por Kant para fundamentar su posición. Es importante destacar este enunciado, pues demuestra su enfoque que se aleja de otras acepciones que proclaman la muerte de la modernidad.

La posmodernidad ya está inscrita en la modernidad. Lyotard puede decirnos esto porque no se apeg a periodizaciones históricas que marquen el fin y el inicio de una etapa, entonces al hablar de posmodernidad y modernidad nos referimos a una sola realidad, que en estas instancias se caracteriza por un aspecto en específico que es poner en duda lo establecido, esta sospecha está presente en las vanguardias. En la modernidad se duda de aquello que impide la luz de la Ilustración, y en la posmodernidad se duda de los metarrelatos, siendo lo característico ver lo poco que tiene de realidad la realidad misma. Las reminiscencias de tal condición están mucho antes al nihilismo de Nietzsche, que también no cree en absolutos, se encuentra en la estética de lo sublime de Kant, en donde el sujeto comprende que en la realidad hay cosas que no puede representar, existe lo inconmensurable y lo impresentable, asunto que se verá reflejado como sospecha en las vanguardias.



En lo sublime kantiano podemos dar razón de lo impresentable, la realidad es indeterminada, tenemos límites para figurarla, si hacemos una analogía con el término posmodernidad sería el abandonar las pretensiones de aprehender un todo absoluto.

El arte moderno sufre un duro golpe en el siglo XX que es su capacidad de representar la realidad, una pintura, una novela se encuentran en desventaja ante la fotografía y el cine, ya que estos pueden ofrecer una representación más fiel. Entonces el artista se encuentra entre dos posibilidades, hacer arte para los reclamos de la realidad en que se encuentra y ajustarse a sus prescripciones o cuestionarse sobre su condición y los límites del arte, donde se le abren nuevos caminos en lo que quiere representar y en la manera en que lo puede hacer.

Por ello es que para Lyotard las vanguardias encuentran sus axiomas en la estética de lo sublime de Kant. Siendo los aspectos más importantes a destacar en esta producción artística no el asombro o la sensación de lo sublime que se produce y embarga al individuo, sino la representación y lo impresentable.

Lo infinito no posee forma –darle forma es limitarlo-, por eso aunque podamos percibirlo en alguna medida se nos hace imposible representarlo e incluso doloroso no lograr llegar a plasmarlo. Por esto, Lyotard encuentra interesante teorizar sobre “la representación de lo impresentable”. Dentro de las vanguardias del siglo XX y XXI se puede ver reflejado esto. Las representaciones de lo ausente, los artistas modernos y posmodernos de este estilo reflejan esta ausencia y dolor humano de no representar lo sublime. El sujeto se siente tan pequeño ante el infinito, y ahí es capaz de sentir ese dolor de la ausencia, sin embargo, a medida que lo piensa y se acerca a las ideas sobre esta ausencia siente el placer de una posible solución a su dolor, por



esto, incluso podríamos decir que la literatura, al no poseer formas plásticas nos acercan más directamente a la concepción de lo sublime.

El factor tiempo dentro de lo sublime nos parece relevante. Al romperse la creencia de un mundo que va de forma lineal al progreso no nos queda nada más que el “now”, el aquí y ahora. Un lienzo en blanco es el reflejo en que no hay nada más, aquí no pasa nada más que lo que hay, esto es lo que tenemos, esto es lo que somos. Esta ausencia nos lleva al sentimiento de angustia, de enfrentarnos por medio de un arte ausente a nuestra efímera existencia.

De acuerdo a lo investigado, la posmodernidad no es un momento concreto en sí, sino un inacabamiento de la modernidad, no está ni antes ni después, sino va con la modernidad como una sombra, que en ocasiones logra opacarla. Con el rompimiento de los metarrelatos, la humanidad entra en estado de incredulidad debido a que la modernidad no logra brindarnos el mundo de certezas que prometió, sino que reafirmó las incertidumbres de la humanidad. En este tramo, el artista posmoderno toma ventaja para crear su obra, no de manera academicista, ni tratando de llegar al otro, sino como una anamnesis, un modo de terapia personal.

El trabajo de las vanguardias en busca de nuevas representaciones se identifica como lo sublime posmoderno, tiene esta acepción por no conformarse en hacer alusión a lo impresentable, sino en demostrar la situación de lo impresentable, el camino que se ha de recorrer es un descubrir constante del artista en el proceso mismo de composición de su obra, por lo que no se rige por parámetros establecidos; ya no es arte de lo bello, es una indagación por nuevas expresiones. Siendo un aspecto fundamental a identificar en el trabajo de los artistas de vanguardia la anamnesis presente en él, este es un concepto que se desprende del pensamiento de Sigmund Freud, consiste en la búsqueda de sanación del individuo por medio de un examen interior, desvelando lo oculto e identificar el problema para una posterior curación. En



este caso es el replanteamiento y crítica de los postulados modernos sobre que se considera arte.

La anamnesis presente en las vanguardias es la manera en como Lyotard entiende lo posmoderno, no es una repetición, ni un eclecticismo, es un análisis y sospecha sobre la modernidad, en específico de sus discursos totalizantes.

Lo importante para nosotros es destacar la relación de la categoría de lo sublime en las artes, desvelar una posición estética en Lyotard, que como filósofo trata el problema con argumentos y vincula el problema con la realidad, por ello también destacaría el problema que sufren las vanguardias al fin del siglo XX. Estas se encuentran afectadas por el dinero y el capital, se produce arte para ser vendido a las masas bajo la insignia de transvanguardismo, lo que Lyotard quiere destacar es que se pierde esa característica tan fundamental que es la anamnesis para ofrecer un arte que mezcla los diferentes motivos vanguardistas, cuyo único móvil es entrar en el campo de las mercancías.

Finalmente, lo sublime en el pensamiento de Lyotard lo encontramos como un recurso para aclarar rasgos de lo que se entiende por posmodernidad, los principales son: el cuestionar las directrices impuestas, que bien podemos distinguir con la deslegitimación de los metarrelatos; la anamnesis presente en la posmodernidad (un nuevo sentido de pensamiento), se encuentra en la producción vanguardista que se ubica en lo sublime posmoderno; dar cuenta de que la realidad es inconmensurable, podemos concebirla más no hacernos una figura de ella, pero aun así buscamos representarla, dando espacio a una multiplicidad de expresiones, como una manera de alejarse de los sistemas totalizantes con los que Lyotard no comulga.



De lo expuesto por Lyotard sobre lo sublime pretendimos entrever una postura estética en el pensador, por ello nos centramos en el estudio de aquellas obras en las que relaciona el término con las artes. De los planteamientos de Lyotard destacamos lo siguiente:

- Lo sublime en las artes se ve reflejado en la búsqueda por nuevas representaciones, en dar razón de lo impresentable.
- Ya no se trata para nada de una estética de lo bello, por lo que es posible nuevos métodos como caminos en el proceso de composición, pues se pone en sospecha los planteamientos del canon moderno de las artes. Todo este proceso está marcado por una continua anamnesis, el desvelar lo oculto, identificar problemas, bien también puede ser una crítica social.

Ahora bien, nuestro objetivo es relacionar estos aspectos con la producción artística del siglo XXI, la pertinencia de ello radica que el contexto en que Lyotard desarrolló sus planteamientos sobre lo sublime, la posmodernidad y las artes, no dista en realidad demasiado de nuestra actualidad, más bien podemos asegurar que se ha agravado, en aquellos aspectos donde la telemática acompaña al sistema capitalista potenciándolo. En la deslegitimación de los metarrelatos, el capital tiene libre movimiento para desplegar su voluntad que consiste en la mayor producción, donde predominan los criterios de performatividad. También nuestra intención es identificar si los postulados de Lyotard pueden ajustarse al arte producido en nuestros días.

En estas instancias nos centramos en una perspectiva general del arte: en que consiste y saber su condición en el siglo XXI. Nuestra pretensión en un principio no ha sido centrarnos en un arte en específico, como las artes plásticas o el arte conceptual, etc. Pero hemos visto en ellas aquellos rasgos que planteó Lyotard en lo sublime posmoderno. Cabe señalar que la producción artística es muy diversa y sobre todo extensa, por lo que analizar todas sus



expresiones requiere un enorme tiempo que excede los límites de una monografía de investigación.

Algunas manifestaciones del arte del siglo XXI son conocidas como posmodernas, en el sentido en que ya no es un arte moderno, en donde englobamos aquel que respetaba el canon artístico e incluso también al arte irreverente y de protesta de las vanguardias. Se caracteriza por un relativismo, por ello es común escuchar expresiones como que “todo puede ser arte”, en esta producción las categorías usadas para describirlo están la desfragmentación, discontinuidad, lo aleatorio, el bricolaje, el pastiche. Lo más representativo de este arte es que continúa alejado de la estética de lo bello, pero tiene una estrecha relación con la cultura de consumo.

Para Carlos Rojas ya no estamos frente a un arte crítico, donde conocer el pasado era necesario para poder superarlo. La búsqueda de nuevas expresiones como lo indeterminado, el reflejar lo que hay de impresentable se ven suplantadas por manifestaciones guiadas hacia el mercado que curiosamente el arte conceptual se ve marcado por este. Es decir se produce arte complejo y abstracto, por el hecho de que son obras que pueden producir enormes ganancias, siendo este el principal móvil para sus autores, tales expresiones son soportadas por el sistema capitalista, porque benefician al deseo de su voluntad que son mayores dividendos.

Lyotard planteo en la década de los setenta la relevancia del lenguaje en las tecnologías. Esta consiste en que los criterios técnicos y operativos, sirven de soporte para la vigencia del capital, que siempre busca la mejor performatividad, aquello que contribuya al mejor desempeño del sistema. Este es un peligro, pues el capital con su carácter de continua expansión, puede adherir otras instancias del todo social, y buscar determinarlo con criterios de performatividad. Lo bueno, lo justo, lo bello es aceptado si lo favorece. Esta situación la podemos ver reflejada en la cibercultura y sus nuevas maneras de



representar el arte en el siglo XXI, los medios de comunicación masivos, a pesar de su enorme potencial para difundir nuevas manifestaciones sean artísticas o sociales, se encuentran regidas por criterios técnicos; en el campo del arte, ya no hay una relación entre artista, espectador y obra, sino es la relación entre programador y producto, donde lo importante no es la interpretación, sino la configuración.

Todo esto lo englobamos en lo que se conoce como la muerte de las vanguardias, el mercado que ha logrado vincularse con el arte no le interesa lo impresentable, porque no le es provechoso, lo podrá considerar si le ofrece ganancias. Lyotard dio razón de esto, y lo consideró un problema a finales del siglo XX, para el arte como el transvanguardismo, término que se disfraza de vanguardia, pero que tiene fijada su atención en el mercado, pierde uno de los aspectos más destacados de las vanguardias que es su anamnesis, el pensador señala la radicalidad de ello, pues la anamnesis ha permitido salvar, no solo el pensamiento, sino a la humanidad misma. Como filósofo reclama la sospecha en las artes, nuevas representaciones como expresiones para no mantenerse bajo un solo discurso rector, la crítica constate que desvela lo oculto, en su tiempo la deslegitimación a los metarrelatos, aceptar la inconmensurabilidad en el lenguaje y el peligro de que el capital violente a los juegos del lenguaje con criterios performativos.

Una vez esclarecido el panorama en las artes del siglo XXI, parecería no encontrar relación suficiente con lo sublime posmoderno de Lyotard, con las muertes de las vanguardias, el arte marcado por el mercado, características que Lyotard identificó, y que se han desarrollado.

Pero las pretensiones del filósofo de encontrar en las vanguardias ese dar cuenta de lo poco de realidad del realismo impuesto, ver lo oculto en el pasado, sospechar del presente, proponer nuevos caminos; bien aún pueden conservarse en algunas expresiones artísticas del siglo XXI. El arte es la



expresión del espíritu del hombre de sus pretensiones y pasiones, aun en la democracia aparente que también se identificada como relativismo en las artes, pueden encontrarse manifestaciones que conserven los planteamientos de Lyotard.

Un género o un estilo específico que herede lo sublime posmoderno, no lo podemos identificar, más bien encontramos obras de arte, como artistas dispersos, que conservan esta sublimidad en la variedad artística del siglo XXI. Los mencionados en este trabajo de investigación son Gabriel Orozco con sus obras *Yielding Stone*, *Knights running endlessly* en las que quiere reflejar el movimiento de la errancia, que la entendemos como un continuar con lo propuesto por las vanguardias modernas, en no aceptar la muerte de estas, producir un arte crítico, vinculado con lo que Lyotard denomina *la anamnesis* que da lugar a la sospecha.

La crítica está más marcada en las obras de Barthélémy Toguo un ejemplo de esto *Purification XXI* que es interpretada como una protesta al intervencionismo en África. La producción de artistas como Kendell Geers con su obra *Mondo Kane* y Subodh Gupta con *Very hungry god* son como un regreso al ready made. Sus obras se determinan por el uso de materiales pobres, cotidianos, desechados, es el reciclar de fragmentos culturales como una manera de criticar al contexto social marcado por la desrealización del capital al ámbito cultural y social, que pretende adherirlos a su lógica.

Obviamente la manera en que reflejan su arte no es por medio de una estética de lo bello, su estética aún la podemos relacionar con lo sublime posmoderno de Lyotard, por que no se establecen en una categorización específica, es aún la búsqueda de nuevas manifestaciones, por ello lo irreverente de sus obras, caracterizadas principalmente en hacer ver lo impresentable, en este caso una crítica a lo impuesto, es la anamnesis del artista. Aunque la dualidad de sentimientos el dolor y el placer no es algo que



persigan intencionalmente, ni tal vez no sea su pretensión el acuerdo con el observador, o quien cree ser su legitimador el capital, nos recuerdan lo complejo y fascinante que es el arte, el reflejo de nuestra historia como individuo, sociedad y realidad.

De lo expuesto podemos decir que Lyotard al recurrir a la acepción de lo sublime de Immanuel Kant, para abordar los temas referentes a la posmodernidad, relacionaría a esta categoría con las artes de las vanguardias, aquí encontramos su aporte a esta noción, pues hace una distinción entre lo sublime moderno y lo posmoderno, el último representativo de las vanguardias del siglo XX, del cual debemos rescatar su anamnesis y el aceptar la inconmensurabilidad de la realidad, que no podemos reducirla a solo unos criterios como los operativos de la telemática sino que permite una multiplicidad de aquellos, por ello las más diversas representaciones como una constante búsqueda del artista, que en su camino irá desvelando a donde puede llegar.



RECOMENDACIONES

De nuestro trabajo de investigación proponemos las siguientes recomendaciones, estas se extraen de aquellos aspectos que no pudimos profundizar en este trabajo, por el riesgo de no extrapolar en nuestros objetivos.

Se puede profundizar para una posterior investigación en una corriente del arte del siglo XXI conocida como el arte cibernético, ver su estética, estilos, contexto, establecer una relación con el fin del arte que plantea el filósofo Friedrich Hegel y en el siglo XX Artthur Danton.

También se podría centrar una investigación en una expresión artística en específico como el cine, la danza, si es posible, y relacionar con lo sublime de otros pensadores, como Immanuel Kant o Edmund Burke.

Por último traducir, abordar o sistematizar la obra de Lyotard: *Lecciones sobre la analítica de lo sublime* donde se realiza un análisis y una serie de puntualizaciones de lo sublime kantiano, siendo el problema moral una de las principales observaciones de Lyotard. Cabe señalar que en esta obra no se hace relación lo sublime con las artes, como lo dice su título se remite a una serie de lecciones en específico de los párrafos de la *Crítica del juicio* en donde Kant trabaja lo sublime. Sería de gran ayuda un trabajo como este, pues no hay traducciones al español de esta obra. Por lo que tuvimos que valernos de comentarios sobre la obra.



BIBLIOGRAFÍA

Aranda, Cayetano. «INTRODUCCIÓN A LA ESTÉTICA CONTEMPORÁNEA.»

Almería (2004): 19-56.

Barrera, Carmen. «En el límite de la historia del arte y la estética». n. pag.

Google

Scholar. Web. 3 nov. 2015.

<<http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/20395>>

Barreto, Waldir. «Lo sublime, de la palabra al silencio.» *Leeds Congress*

(2013):

254-302.

Bayer, Raymond. *Historia de la Estética*. México: Fondo de Cultra Económica,

1980.

BENJAMIN, Walter *Discursos Interrumpidos I*, Taurus, Buenos Aires, 1989.

Bourriaud, Nicolas. *Radicante*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo

Editora,

2009.



BURKE, Edmund, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, estudio preliminar y traducción de Menene Gras, Madrid, Alianza, 2005.

Cappelletti, Ángel. «ESTÉTICA Y CRITICA LITERARIA EN EL PSEUDO LONGINO.» *IDEAS Y VALORES* (1988): 19-41.

Cuvaradic, Dorde. «LA ESTÉTICA DE LO SUBLIME EN LA SECCIÓN EL JORULLO DE LA RUSTICATIO MEXICANA.» *Revista Humanidades* (2012): 16.

Cruz, F. Estetica de lo Sublime. *Analecta: revista de humanidades*, 1, (2006): 135-142.

Danto, Arthur. *DESPUÉS DEL FIN DEL ARTE*. España: Paidós, 1990.

Fajardo, Carlos. *ESTÉTICA Y POSMODERNIDAD NUEVOS CONTEXTOS Y SENSIBILIDADES*. Quito: Ediciones Abya, 2001.

Ferrater, José. *Diccionario de Filosofía*. Buenos Aires: Sudamericana, 1950.

Gaete, Miguel. *AD INFINITUM: Implicaciones de lo sublime en la contemporaneidad*. *Fedro, Revista de Estética y Teoría de las Artes* (2015): 36-50.



Gombrich, Ernst H, *Historia del Arte*. México: Diana : CONACULTA, 1995.

Gonzalez, Ana. «*LA ESTÉTICA DE LO SUBLIME Y LA AMADA MORIBUNDA: CINE Y FOTOGRAFÍA COMO EXPRESIÓN VISUAL.*»

Universidad Computense de Madrid (2014): 279-289.

Groys, Boris. «Becoming Revolutionary: On Kazimir Malevich.» *e-flux* (2013): 1
10. 23 de mayo de 2016.

Kant, Immanuel. *La crítica del juicio*. México: Editores mexicanos unidos s.a.,
1998.

—. *Lo bello y lo sublime: ensayo de estética y moral*. Calpe, 1919. *Google Scholar*. Web. 31 oct. 2015.
http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital/libros../K/Kant,%20Inmanuel%20-%20Lo%20bello%20y%20lo%20sublime.pdf

—. *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica : Universidad Nacional Autónoma de México : Universidad Autónoma Metropolitana/Unidad Iztapalapa, 2004.

Kundera, Milan. *La Insoportable levedad del ser*. Barcelona: Tusquets Editores, 2001.

Liotard, Jean François. *Entrevista con Jean François Lyotard*, META, vol.1, nº2. Mayo 1987. Facultad de Filosofía de la Universidad Complutense de Madrid.

—. *Moralidades posmodernas*. Madrid: Tecnos, 1996.



- . *La condición posmoderna: informe sobre el saber*. Cátedra, 1989.
- . *La posmodernidad explicada a los niños*. Barcelona: gedisa, 1987.
- . *Lo inhumano: Charlas sobre el tiempo*. Buenos Aires: Manantial, 1998.
- . Reglas y Paradojas, Revista de la Universidad de México, No. 437 Junio, 1987
- Madrigal, Pedro. *Introducción a la Historia de la Estética*. Barcelona: Paidós, 1980.
- Miño, Alejandra. «Estéticas Contemporáneas: aproximaciones y perspectivas.» *AdVersuS* (2010): 64-80.
- Navia, Mauricio. *Investigación estética sobre la obra de arte y su relación con el sentimiento de lo sublime*. Revista Estética N°8 (2006)
- Ordoñez, Leonardo. «ARTE Y ACONTECIMIENTO. UNA APROXIMACIÓN A LA ESTÉTICA DELUZIANA.» *Metatheoria* (2011): 127-152.
- Padilla, Miguel. *ARTE Y BELLEZA*. Madrid: Editorial N.A., 2006.
- Preckler, Ana María. *Historia del arte universal de los siglos XIX y XX*. Madrid: Editorial Complutense, 2003.



Ramírez, Luis. *La posmodernidad, lo sublime y un ojo cortado Nota a propósito de la estética de Jean-François Lyotard*. *Poliantea* 6.11 (2010): 9.

Román, Alejandro. *Indeterminación Y Minimalismo, Pop Y Vanguardias*. Mousik, 2016.

Rojas, Carlos. «La estética de lo sublime (Kant-Lyotard-Derrida)». 1999 4.14 (1999): n. pag. Web. 25 sep. 2015. La Torre: Revista de la Universidad de Puerto Rico.

Santana, Juan y Pérez, Antonia. *Habermas y Foucault: Modernidad, Posmodernidad y Teoría de la Historia*. VEGUETA, Número 4, 1999 (103-116)

Scadifi, Roberto. *MACBA*. Julio de 2012. 24 de Mayo de 2016.

Serrano, I. M. (s. f.). LO SUBLIME DE EDMUND BURKE Y LA ESTETIZACIÓN POSMODERNA DE LA TECNOLOGÍA. Recuperado a partir de <https://institucional.us.es/fedro/uploads/pdf/n8/murcia.pdf>

Schulte-Sasse, Jochen, *La vanguardia artística*, International Encyclopedia of Communications, Nueva York, Oxford, University Press, 1989

Tatarkiewicz, Wladyslaw. *Historia de la Estética*. Madrid: Akal, 1978.

TATE. www.tate.org.uk. 20 de Septiembre de 2002. 23 de Mayo de 2016.

Trías, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: DEBOLSILLO, 2013.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Vattimo, Gianni. *En torno a la posmodernidad*. Barcelona: Anthropos, 1994.
Print.

Vega, Amparo. «Perspectivas de la estética y la política en J.F. Lyotard».
*Revista
de Estudios Sociales* No.35 35 (2010): 26-40. CrossRef. Web.

Wikipedia free Encyclopedia. *en.wikipedia.org/wiki/Joseph_Addison*. 13 de
Marzo de 2016. 23 de Mayo de 2016.

Wikipedia The Free Encyclopedia. *en.wikipedia.org/wiki/Nicolas_Boileau*. 27 de
Marzo de 2016. 22 de Mayo de 2016.